

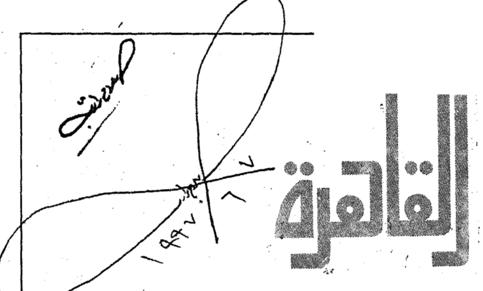
العددان (١٧١ - ١٧٢)
فبراير - مارس ١٩٩٧

الديمقراطية الحزبية في مصر

المثقف والمؤسسة السياسية

الواقعية في الميزان

الأدب النسائي الأفروأمريكي



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
غالى شكرى

مدير التحرير
عبدالرحمن أبوعوف

المستشار الفنى
حلمى التونى

أمينا التحرير
فتحى عبدالله
السماح عبدالله

سكرتير التحرير
كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان
صبرى عبد الواحد
مادلين أيوب فرج

التحرير
زينب على أبو المجد

العددان (١٧١)، (١٧٢)
فبراير / مارس ١٩٩٧
الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٧٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:
عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:
- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

القاهرة

العـــــــــددان ١٧١ ـ ١٧٢
فــبـــرايـر ـ مـــارس ١٩٩٧

فـهـرســـت:

المواجهات

الفصول والغايات

المراجعات

الإيقاعات والرؤى

الملف:

شعر

قصص

المحاورات

الإشارات والتنبيهات

ملحق السينما:

راحلون:

اللوحات الداخلية للفنان: محمد الإكيابى

من المحرر

«القاهرة» بداية جديدة

ق تحاول «القاهرة» بهذا العدد والذى ولد واختيرت مادته فى خضم مناقشات وحوارات موسعة رحبة وصريحة مع كل رموز السياسة والفكر والإبداع الأدبى والفنى.. أن تحشد كل إمكاناتها وخبراتها لدخول مرحلة تاريخية جديدة من عمرها فى اتصال وانقطاع مع كل المراحل السابقة منذ إصدارها الأول.

ومن البداية نعلن انحيازنا لثقافة الفعل، ثقافة الموقف، ثقافة العقل النقدى، ثقافة العلم والتنوير والمجتمع المدنى، ثقافة الابتداع لا النقل، ثقافة النسبى لا المطلق، ثقافة التعددية واحترام الرأى الآخر لا ثقافة الشمولية وقمع الآخر.. هذه الثقافة المستمدة من تراث مجيد للحركة الوطنية الديمقراطية المصرية فى تتابع حلقاتها الثلاث: ثورة عرابى، وثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول، وثورة يوليو ١٩٥٢ بزعامة عبد الناصر، بجانب إدراكها ووعيها الدائم بالتحولات سريعة الإيقاع وتغيرات خريطة الوضع العالمى السياسى والاقتصادى والاجتماعى، كذلك الوضع الإفريقى والعربى والمصرى.

و «القاهرة» تعى جيداً المهام والمسئوليات السياسية والفكرية الملقاة على النخب الثقافية فى مصر والوطن العربى فى مرحلة قلقة ومعقدة وحساسة، تواجه فيها مصر بثقلها الحضارى العريق. وموقعها الجغرافى المحورى بين الشمال والجنوب ودورها التاريخى وحضورها من قلب أمتها العربية وحوض البحر الأبيض المتوسط فى عالم تسود فيه هيمنة القطب الأوحد للولايات المتحدة الأمريكية وانحيازها الواضح للصهيونية والغطرسة الإسرائيلية العدو التاريخى للأمة العربية وللحقوق الفلسطينية.

وقد كان المثقفون الوطنيون بكل انتماءاتهم دائماً طليعة فصائل النضال الوطنى وقرون الاستشعار التى ترصد المخططات الخارجية والداخلية وأبرزها الفكر الظلامى الجاهلى المعادى لطموحات الشعب المصرى فى الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والاستقلال الوطنى ورفض كل أشكال التبعية والمهادنة.

لذلك كله تفتح «القاهرة» ومنذ هذا العدد صدرها وعقلها كمنبر ثقافى وفكرى لكل المدارس والاتجاهات السياسية والفكرية والأدبية والفنية الملتزمة بأحلام وطموحات الشعب البسيط الذى يصنع الحياة على أرضها ويتحمل كل صنوف التعب والإرهاق.

وهى توجه خطابها الفكرى والإبداعى للأجيال الجديدة التى تواصل المسيرة الحضارية، ومن هنا سيكون الاهتمام بإتاحة الفرصة للتجريب والنقد وتجاوز المألوف والمقدس، والعادى المتخلف عن عقلية العصر الذى يموج بالفكر الحداثى وكل آثار الثورة التكنولوجية ومجتمع المعلومات والأقمار الصناعية وعلوم المستقبليات، إننا نقترب من بداية الألف الثالثة الميلادية والعالم يتغير ويتحول وتحتدم الصراعات العرقية والقومية والدينية والمذهبية وتختبئ وراءها المصالح الاقتصادية للاحتكارات العالمية والشركات عابرة القارات، وتنهار الأيديولوجيات الشمولية وتتخلق أيديولوجيات تمزج بين الشمولية والليبرالية وترتفع دعاوى مريبة عن تشكل نظام عالمى جديد، ودعاوى تتقنع بالعلم عن الكونية والعولمة لتكريس هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية والنمط الأمريكى فى الحياة والثقافة والفن.

وسط هذه الدوامة من المتغيرات والمتناقضات المتصارعة والتى ينفى كل منها صلاحيات الآخر علينا أن نحدد بحسم ووعى خصوصيتنا الحضارية وهويتنا السياسية والفكرية والثقافية بتعميق الحوار الديمقراطى وإبراز واستنهاض القيم والمثل العقلانية والعلمية المضيئة فى تراثنا العربى والمصرى وفى الوقت نفسه ننفتح بلا حدود ولا خوف على علوم وفلسفات وفنون وآداب العصر رافضين فى يقظة مسئولة كل صنوف التبعية والاستلاب.

فالثقافة والإبداع المصريان يمتلكان الآن رصيداً عريقاً من الخبرات والمساهمات والمبادرات صنعتها أجيال رواد النهضة القومية والوطنية لجيل مثقفى ثورة ١٩١٩ ومثقفى اليسار ولجيل انتفاضات لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ والتى مهدت لكل المكتسبات الوطنية التقدمية للمشروع الناصرى ـ للنهضة ولصعود ثورة يوليو ١٩٥٢، وعلى جيلنا جيل الستينيات والأجيال اللاحقة استكمال مسيرة الإبداع الخلاق المسئول فى ظل مناخ التعددية الحزبية ومساحة الديمقراطية وحرية التعبير التى نناضل جميعًا خلف قيادتنا السياسية لاستكمالها فى جميع مجالات حياتنا.

وفى النهاية نؤكد أن هذه الطموحات الفكرية والثقافية لـ «القاهرة» فى عهدها الجديد تتمتع بالاستقلال فى رسم سياساتها وتنفيذها برغم دعاوى مرضى الثرثرة والنقد من أجل النقد (هؤلاء الذين لا يعملون ويزعجهم أن يعمل الغير) على حد قول العميد طه حسين .. نؤكد ونعترف بأنها تتمتع بثقة ودعم ومباركة غير محدودة من كل من وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى والكاتب د.سمير سرحان رئيس الهيئة العامة للكتاب..

عبد الرحمن أبو عوف

أيهـــا الـــقـــارئ

هذا عدد جديد من «القاهرة»، يعنى عند محرريها والقائمين عليها فرحاً جديداً.

أولا، لالتقاء المجلة بقرائها بعد فترة من عدم الانتظام فى الصدور، وثانياً، لأنه عدد تبدأ به «القاهرة» تجديد دمائها واكتساب مزيد من المرونة والحيوية.

فى باب «المواجهات» يرصد محمد عودة نشأة الديمقراطية الحزبية فى مصر، ممثلة بتأسيس الحزب الوطنى المصرى، الذى قام «لينقذ البلاد من الهوة السحيقة التى تردت إليها تحت وطأة المرابين والمستبدين والسماسرة الذين استولوا على ماليتها ونهبوا ثرواتها واختلسوا بغير حق مواردها»، والذى خرجت منه بعد ذلك الثورة العرابية، مضيئاً بذلك حقبة مهمة فى تاريخنا الحديث، ومبيناً كيف تجمعت القوى الأوروبية لإجهاض المشروع المصرى للتحديث بإثقال البلد بالديون الفاحشة، واستخدامها تُكأةً للهيمنة على الموارد والثروات أولا، ثم الاحتلال العسكرى الصريح ثانياً.

ويقابل هذا الرصد لنهايات القرن التاسع عشر بما يحمل من أحداث، استشرافٌ لموقع الوطن العربى، خلال القرن الحادى والعشرين فيكتب السيد يسين عن «موقع الوطن العربى من الموجة الثالثة، أو مجتمع المعلومات الكونى، الذى يتحقق الآن ومستقبلا، خلفاً للمجتمع الصناعى، باحثاً عن المداخل التى تتيح للأقطار العربية أن تشق طريقها للنظام العالمى الجديد، والتى لا تخرج عن العلم والتكنولوجيا، من هنا جاء بحثه فى الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا فى البلاد العربية مقدراً إمكانات التفاعل مع مجتمع المعلومات الكونى.

فى باب «الفصول والغايات» تقدم أروى صالح ترجمة لمناقشة مهمة حول التعبيرية والواقع الاجتماعى، طرفاها «إرنست بلوخ، وجورج لوكاتش»، يقدمان عبر جدلهما على صفحات «القاهرة»، عالماً فى فترة انتقالية، حافلة بالأحداث الفكرية والسياسية والاجتماعية، فالنقاش هنا لا يقتصر على نزوع «بلوخ» للدفاع عن التعبيرية ضد اتهامها بالنخبوية والعدمية الثقافية، أو نزوع لوكاتش لتأكيد انحيازه الواقعى عبر نفى خصومه غير المؤمنين «بالانعكاس الأمين للواقع فى الفن»، بل إن النقاش بينهما يتعدى ذلك إلى العرض الوافى لنمطين من التفكير، وهو ما يخصنا نحن القرّاء، إذ نلتقى بالفكرة والمحيط الذى أنتجها والمؤثرات الفاعلة فيها وغاية مبدعها بعد فترة زمنية كافية لتجنيبنا غشاوة الانخراط فى الأيديولوجية إلى النظر فى كيفية انبعاثها ونموها وأفولها بعد ذلك.

اشتمل باب «المراجعات» على عدد من الدراسات النقدية التطبيقية، يكتب عبدالرحمن أبو عوف عن رواية «الخباء» لميرال الطحاوى «ترنيمة الجسد

الحكم

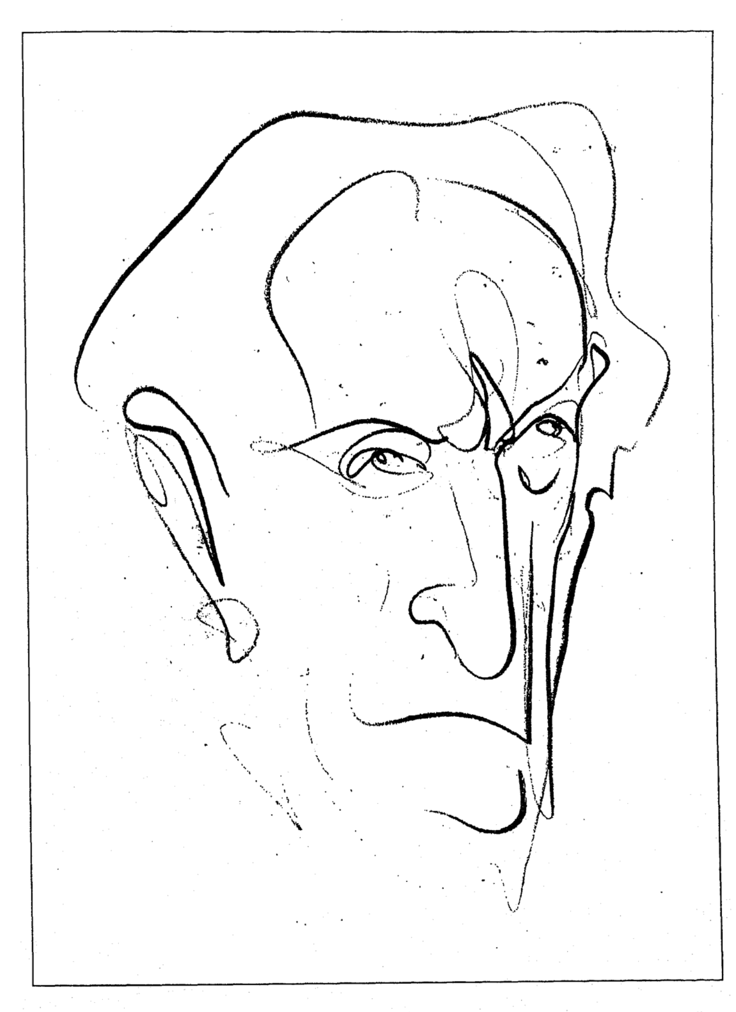
والموت والمكان، ويكتب نبيل سليمان عن الحداثة الروائية في سوريا، كما يكتب محمد علي الكردي حول المسرحية الشعرية «مقتل هيباشا الجميلة» لـ مهدي بندق، ويتناول يوسف الشاروني رواية «النمل الأبيض» لعبد الوهاب الأسواني، أما وفاء إبراهيم فتستعرض، عبر المنهج النصّي، العلاقة بين المعرفة والسلطة من خلال مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم.

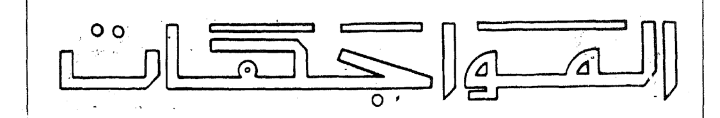
آثرنا أن نكون متسقين مع حركة إبداعية موّارة وحافلة بالاتجاهات، ليس في مصر وحدها، بل عربيا وعالميا، فيشهد الملف الإبداعي في باب الإيقاعات والرؤى انفتاحا على مختلف التوجهات الإبداعية، يترجم السيد إمام مختارات من الأدب النسائي الأفروأمريكي كما يترجم مفرح كريم قصيدتين للشاعر الإنجليزي «كنجسلي إيمس» إضافة إلى إبداعات إدوار الخراط وخيري شلبي وعبد المنعم رمضان وعبد العظيم ناجي وأحمد الشيخ وأحمد النشار ومهاب نصر وسهام جبار وغيرهم من الكتّاب والشعراء، الأمر الذي يؤكد توجهنا الجديد والمستمر بالانفتاح على النتاج الإبداعي المتميز، يتساوى في ذلك فرحنا بالجديد المقدّم لأول مرة، وتقديرنا للراسخ، صاحب المكانة في سياقه.

في ضوء ذلك، نوجه الدعوة مفتوحة لإخواننا وزملائنا من الكتّاب والشعراء والمفكرين في أرجاء وطننا العربي للالتفاف حول «القاهرة» التي تقدرهم غاليا، إذ تعي أسرة التحرير دور المبدع في لحظتنا الراهنة التي هي لحظة انتقالية، تفقد فيها المعايير القائمة مصداقيتها بانتظار بلورة قيم جديدة ومعايير أكثر صلاحية، وفي مثل هذه اللحظات يكون على الإبداع والمبدعين تبعة ودور، يتمثلان في الوعي بالانتقالية التي تحملها اللحظة في طياتها، والمراهنة على المستقبل ونبذ التشبث بالماضي طلبا للحماية، هذا دور المبدع في لحظتنا الراهنة، أما دور «القاهرة» فيتمثل في العرض الأمين لدقائق هذه اللحظة وتجلياتها في مجالات الفكر والأدب والفن، متوسلين بذلك تقديم أقصى نفع ممكن في حدود طاقاتنا، بلا تنطع أو مباهاة، فقط هو الاضطلاع بالمسئولية التي تعيها أسرة التحرير، كما تعي الموضوعية التي يحكم بها الوقت على كل نتاج، فيصفي الجيد منه ويبقيه ويحذف الضعيف منه، وهذا هو العقاب الذي ما بعده عقاب.

من هذه الزاوية فإن كل كاتب جيد، عضو في أسرة تحرير «القاهرة»، كل شاعر، كل صاحب فكرة وصاحب رأي، لا حجر على توجّه، ولا على تجريب، وفي النهاية أنت أيها القارئ الحكَم. ■

التحرير





٨ الديمقراطية الحزبية في مصر ـ الميلاد، محمد عودة. ٢٨ موقع الوطن العربى من الموجة الثالثة، السيد يسين.

قام أول حزب سياسي في مصر في نوفمبر ١٨٧٩ باسم الحزب الوطني، وكان اصطلاحًا شائعًا أُطلق على تجمعات بدأت تتكون من مختلف الشخصيات والطبقات والفئات «الوطنية» والتي اشتد قلقها وجزعها حول المصير الذي يتهدد البلاد والمؤامرات التي تدبر ضدها.

تولى خديوي جديد في شهر يونية من العام نفسه وبعد عزل أبيه، ولم يلبث أن تنكر لكل ما تعهد به من قبل وكشف عن أنه خدع الجميع طوال ذلك الوقت.

أقال رئيس الوزراء «الوطني»، واستدعى من الخارج أشد السياسيين رجعية واستبداداً وكان قد غادر مصر هارباً وطاف أوروبا يدعو إلى التدخل - عسكرياً - في مصر قبل أن تفلت كل الفرص.

وأدركت «القوى الوطنية» التي برزت حديثًا إلى الساحة أن لابد لها من التعبئة والتنسيق وأن تنتظم في حزب سياسي على نسق الأحزاب الأوروبية يتولى المواجهة ويقود «الإنقاذ».

وعقد المؤسسون الاجتماع الأول في حلوان لأنها ضاحية بعيدة عن القاهرة قد لايصل إليها جيش الجواسيس الذي نشره رئيس الوزراء في أرجاء البلاد وأشاع به الخوف والإرهاب العام.

وضم الاجتماع صفوة من القادة والساسة الذين تصدروا الساحة السياسية «الجديدة»



الديموقراطية الحزبية في

واكتسبوا مكانة رفيعة وشعبية واسعة وأعلنوا مبادئ وبرامج إصلاح وإنقاذ التف حولها الناس وأثاروا اهتمام الغرب، وأطلقت عليهم الصحافة الأوروبية اسم «الباشوات الأحرار» ثم الحزب الوطنى.

وكان على رأس هؤلاء محمد شريف باشا «أبو الوطنية والدستور» كما لقب، وراغب باشا أكفأ وزير مالية مصرى صاحب المشروع الوطنى لسداد الديون وشاهين باشا وزير الجهادية السابق وواضع إستراتيجية الدفاع الوطنى إذا ما أقدمت الدول على التدخل.. ثم محمد باشا سلطان أو «أبو سلطان ملك الصعيد» كما كان يسمى لشعبيته الجارفة فى الريف ودواير الصعيد.

وكان الاجتماع ذروة سلسلة واسعة من اللقاءات والمشاورات بين السياسيين والعسكريين والعلماء والرؤساء الروحانيين والمفكرين والمثقفين الذين برز دورهم مع نهضة الصحافة الوطنية وازدهار الحياة الفكرية والثقافية فى عصر إسماعيل.

وانتهى اجتماع حلوان إلى ضرورة إعلان قيام الحزب وأن يكون ذلك فى منشور يطبع باللغتين العربية والفرنسية ويوزع على أوسع نطاق داخل البلاد وخارجها وأن يصل إلى الصحف والدوائر الأوروبية المعنية بالمسألة المصرية، وتحقق ذلك وفوجئت الحكومة بالمنشور متداولا بين الناس على أوسع نطاق ووراء ظهر جيش الجواسيس وكان يقول:

«تأسس الحزب الوطنى المصرى وقام لينقذ البلاد من الهوة السحيقة التى تردت إليها تحت وطأة المرابين والمستبدين والسماسرة اللذين استولوا على ماليتها ونهبوا ثروتها واختلسوا بغير حق مواردها.

قام الحزب ليواجه الدول الأجنبية التى فرضت على مصر حكومة لا تمت إليها بصلة أو بنسب ولا يرجى منها للبلاد أى خير بل على العكس لا يعنيها شىء سوى ضمان مصالح الأجانب.

«إن الديون المصرية مشكلة مالية بحتة وينبغى أن تكون وأن تظل كذلك وأن تحل فى هذا الإطار، ولكن تحولها الدول إلى قضية سياسية وتتخذها ذريعة للتدخل فى صميم شئوننا، ثم تنتهى إلى بسط سيطرتها وهيمنتها كاملة على البلاد.

«وقد أعد الحزب بالفعل برنامجاً مفصلا لتسوية الديون نهائيًا وتبدأ بتوحيدها فى دين عام وتخفض فائدته إلى ٤ ٪ فقط، وتضمن الأمة كلها سداده».

وانتهى المنشور بقوله:

«لقد عقدت مصر العزم على الوفاء بهذه الديون حتى آخر قسط فيها وهى تثق ثقة تامة بقدرتها على ذلك بشرط واحد فقط هو أن تتركها الدول الأجنبية حرة فى إدارة شئونها وفى تنفيذ الإصلاحات التى ترى أن البلاد فى حاجة إليها ولا تطلب شيئاً آخر».

وواصل المؤسسون فى حلوان العمل لاستيفاء بناء الحزب، وعلى الأسس والمبادئ الصحيحة التى تقوم عليها الأحزاب الوطنية والشعبية وذلك بمد جذوره فى الريف حيث الأغلبية الساحقة والتى تعانى كل وطأة الأمة والمحنة.

وتألفت لجنة من سلطان باشا وحسن الشريعى باشا وسليمان أباظة باشا للطواف ونشر الدعوة واستقطاب المديرين والملاك والأعيان والعمد والمشايخ.. الجميع للحزب الذى قام لرد الجور والظلم الفاحش الذى يسود البلاد والذى يتعاظم ويتفاقم يوماً بعد يوم.

وكانت السنوات الثلاث السابقة قد شهدت متعاقبة أسوأ ما عرفت البلاد من الكوارث منذ حقب طويلة، فقد فاض النيل سنة ١٨٧٧ فيضاناً طاغيًا أغرق القرى والمحاصيل والمواشى وشرد مئات الآلاف، وتقلص فيضان العام التالى ١٨٧٨ حيث عم القحط وتفشت المجاعة ونفق الزرع والحرث، وتلاه فى عام ١٨٧٩ وباء الطاعون البقرى الذى أهلك المواشى ثم جاء وباء الكوليرا الذى حصد الأهالى.

ولم يقف ذلك مانعاً أو رادعاً عن استيفاء الضرائب «الفاحشة» كاملة وباستعمال أشد الوسائل بطشاً وتجرداً من الإنسانية ولم يهتز ضمير القناصل ممثلى الدائنين وحملة السندات الذين أصروا على سداد الأقساط والفوائد والكوبونات عن آخرها، حتى صاح

محمد عوده

«فى مصر حزب واحد للأغلبية هو حزب الجياع إلى العدالة»
أحمد بك رفعت
المتحدث الرسمى للثورة العرابية

مصر.. «الميلاد»

الخديوى الذى كانوا يحملونه التبعة فى وجه القنصل الإنجليزى..

«ماذا تريدون: لم يبق فى مصر شىء سوى الجلد على العظم».

وكان الريف المصرى قد شهد تحولات وتغيرات جوهرية فى كيانه بدأت بإلغاء الإقطاع والالتزام المملوكى فى عصر **محمد على** والانتقال إلى الزراعة الرأسمالية المصرية «رأسمالية الدولة» ثم قفزت قفزة واسعة فى عصر الوالى **سعيد** باشا صاحب «العصر الذهبى للفلاح» بالاعتراف له بحق الملكية.. ونمت بذلك طبقة المشايخ والعمد والأعيان والملاك «المصريين» ولم يجد **أبو سلطان** والوفد عناء فى تعبئة الريف وراء الحزب.. كان الجميع ينتظرون المنقذ والمخلص.. واتجه الاهتمام مع الريف إلى القوة الفتية التى انبثقت فجأة على الساحة، فى أوائل العام، وأثبتت أنها وجدت لتبقى وهى «الجهادية» أى الجيش.

وكان القرار الآخر الذى اتخذه الوالى **سعيد** انحيازاً للفلاحين هو إباحة ترقية الجنود وصف الضباط تحت السلاح إلى رتب الضباط، وكان له من الأثر فى تاريخ مصر الحديث عامة ما لم يطرأ على خيال أحد.

وكان هؤلاء مستعدين تماماً للانضمام . وبانضمام الريف والعسكريين اكتمل بناء العمود الفقارى والقاعدة الشعبية والقوة الضاربة وقام حزب من نوع جديد - لم يسبق - ضم حلفاً متعدد الفئات والطبقات وجمع بين المدنيين والعسكريين .

واتخذ المؤسسون قراراً جريئاً وفريداً بأن يوفدوا الصحفى السورى «الوطنى» **أديب إسحاق** إلى باريس ليصدر هناك جريدة تنطق باسم الحزب. يحمل اسم جريدته التى كان يصدرها باسم «**القاهرة**» وأن ينظم تهريبها إلى مصر مخترقة الرقابة الصارمة التى فرضت على الصحف والتى اشتدت وطأتها خاصة بعد إعلان الحزب وقد أذاعت وزارة الداخلية التى كان يتولاها إنذاراً قال:

«تكرر الإنذار لأصحاب امتياز الصحف عموماً بأن يسلكوا الطريق المعتدل الموافق لقانون المطبوعات مع ملاحظة ظروف المكان والزمان ولكن لا نزال نرى - مع التأسف - خروجهم عن هذا الموضوع



الديموقراطية الحزبية فى مصر

واستمرارهم على طريق غير معتدلة ولا يتيحه لها سوى تخديش أذهان العامة».

وكان «**أديب إسحاق**» واحداً من أبناء القافلة الفكرية والفنية التى وفدت إلى مصر فى عصر إسماعيل هرباً من الاضطهاد العثمانى ووجدت التربة الخصبة لتمارس مواهبها وتطلق قدراتها ولتتوحد مع شعب مصر فى قضاياه ومشاكله.

وقد اشتغل **أديب إسحاق** لبعض الوقت بالمسرح ثم تحول إلى الصحافة وأصدر مع أحد مواطنيه سليم **نقاش** صحيفة فى الإسكندرية ثم التقى بـ **جمال الدين الأفغانى**، وتتلمذ عليه وأصبح من أقرب مريديه، وجعل من جريدته لسان حال الأستاذ.

وصدرت الجريدة ووصلت إلى مصر وكانت الأيدى تتخاطفها وبلغ ثمن النسخة فى بعض الأحيان جنيهاً ذهبياً.

وبإعلان الحزب وإذاعة المنشور وصدور الجريدة بدأت المسيرة ... والزحف الطويل.

كتب الشيخ **محمد عبده** فى مذكراته:

«تداول الناس منشور الحزب وكان أعنف هجوم شن على **رياض** باشا، ووزع منه عشرون ألف نسخة ولم تستطع الحكومة جمعه أو مصادرته أو الكشف عن أصحابه. وتداولت الإشاعات أنه صدر عن جمعية سرية تكونت فى حلوان بقصد جمع صفوف المعارضة ضد **رياض** وأن على رأسهم **شريف** وراغب و**سلطان** و**شاهين** و**عمر لطفى**، وأنهم أرسلوا **أديب إسحاق** على نفقتهم ليصدر جريدة **القاهرة** فى باريس».

وكتب **جون نينيه** وهو سويسرى وتاجر قطن وصحفى «اشتراكى» ومراسل لجريدة السييكل «الاشتراكية» ومندوب الاشتراكية الدولية فى مصر قال:

«سبق إعلان الحزب سلسلة من الاجتماعات السرية فى منزل **سلطان** باشا لم يستطع جواسيس **رياض** الكشف عنها وكان محورها تكوين حزب سياسى عصرى يمثل الأمة، وحرص المؤسسون على ضم الريف بالأعيان ورجال الإدارة، كما حرصوا على ضم العسكريين وذلك ليكون للحزب جناحان يكفلان حمايته من الضربات والبطش المتوقع من **رياض**».

وبعد جهد مكثف فى تقصى الحقائق انتهى مراسل جريدة «التايمس» البريطانية إلى أن:

«رسخ فى أذهان المصريين جميعاً وعلى اختلاف طبقاتهم أن احتلال البلاد وشيك الوقوع وأنه إذا لم يسارعوا إلى تداركه فسوف يفاجئون به واقعاً محتوماً.. ومن هذه الحقيقة ولد الحزب الوطنى».

وكتبت مجلة «الدبلوماسية الأوروبية» الفرنسية:

«أصدر الحزب الوطنى المصرى منشوراً وزع على نطاق واسع فى مصر وإن لم يستطع أحد حتى الآن أن يحدد أو يؤكد مصدره ولا جدال فى أن الحزب ثمرة طبيعية للبذرة التى زرعها انقلاب ٧ إبريل من العام نفسه فى مصر.

«وقد ثارت العاصفة منذ تولى **رياض** السلطة وقبوله بتعيين مراقبين ماليين أحدهما بريطانى والآخر فرنسى، وبسلطات أوسع من سلطات الوزيرين الأجنبيين فى حكومة نوبار الأخيرة، وأدرك المصريون المغزى وأنه ينذر بأسوأ العواقب».

وكانت صحيفة «الريفورم» الفرنسية التى تصدر فى الإسكندرية شديدة التعاطف مع الوطنيين.. وتحدث حاجز الإرهاب لاحتمائها بالامتيازات الأجنبية ونشرت تحليلا مستفيضاً بعنوان: «أهم حدث ينتهى به هذا العام».. قالت:

«تم تداول خلال الأيام الماضية كراس صغير من بضع صفحات وزع على أوسع نطاق فى القاهرة والإسكندرية وجاء فيه أنه صدر عن الحزب الوطنى المصرى وأنه تكون لينذر الناس ويحذرهم من خطر داهم يزحف سريعًا على البلاد ولن يتوقف حتى يحتلها».

«وإن الحزب يؤمن بأن عليه واجباً مقدساً نحو الأمة التى يجب أن تتمسك بسيادتها واستقلالها وألا تستسلم أبداً لأى مستبد أو مستعبد، وأن طريقها إلى الخلاص هو أن تعبئ قواها، وتشحذ وعيها وأن يتعلم كل فرد فى الشعب كيف يحمى حقوقه ويؤدى واجباته».

ويقول الكراس: «إن الحزب لا يعترف بالحكومة القائمة لأنه لا صلة لها من قريب أو بعيد بمصر أو المصريين وأنها حكومة فرضها الأجانب لمصلحة الأجانب الذين أصبحوا السلطة الحقيقية فى البلاد، ويتخذون من الخديوى واجهة يعملون من ورائها».

وينتهى المنشور بقوله: «إن أمة وادى النيل فى مصر والسودان لا يمكن أن ينتهى بها المصير إلى الوقوع تحت وصاية أجنبية تغتصب استقلالها وتنهب ثرواتها وينعم رعاياها بالحصانة فى ظل الامتيازات بينما يحرم المصريون من بديهيات الحقوق».

ويقول الكراس: «إن حكومة البلاد لابد أن يتولاها رجال من أبناء الأمة يختارهم الشعب بإرادته الحرة، ولا يمكن أن تقبل الأمة حكامًا تابعين لهذه الدولة أو تلك وأن أمثال هؤلاء لابد أن يزاحوا وألا يكون لهم مكان فى مصر.. وأن الحزب وضع بالفعل «برنامج إصلاح عام» لسداد الديون عن آخرها، لأن مصر تريد أن تكون أمينة فى معاملاتها مهما تكن التضحية وأن مصر لا ترفض الاستعانة بخبرة الأجانب ولكن بشرط أن تقوم مصر بتحديد نطاقها وهى لهذا ترفض أية مراقبة مالية دولية وأى تدخل فى شئونها الداخلية يرمى إلى فرض نظم إدارية أو مالية، وتختتم «الريفورم» تحليلها قائلة:

«يؤكد الحزب الوطنى أن مصر ترفض تماماً أن تكون مجرد اصطلاح جغرافى وأنها مصممة أن تنفض عن نفسها أى قيد على إرادتها وأن تمارس حقوقها كاملة وأن تقف فى وجه كل المضاربين والمرابين والنصابين الذين يتربصون بها فى كل ركن».

«إن المسألة المصرية مشكلة مالية تحل فى هذا الإطار وحده، وإذا ما أصرت الدول على أن تجعل منها قضية سياسية فلابد من حسم الأمر ووضع حد فاصل للتدخل الأجنبى الذى تفاقم حتى بلغ الذروة»!!

وكانت ديون مصر التى استدانتها تبلغ تسعين مليون جنيه إسترلينى، ولكن كان مما تسلمته فعلا أقل من نصف هذا المبلغ ولهذا سماها الدبلوماسى النمساوى «مالورتى» أكبر عملية نصب فى القرن التاسع عشر».

وتميز قرض منها وُصف بأنه «أفحش قرض فى كل تاريخ المالية الدولية، وكانت قيمته ٣٢ مليون جنيه إسترلينى من بنك إنجليزى. واقترضه الخديوى لتمويل حملة على الحبشة ولكن لم يتسلم منه سوى ثلاثة عشر مليوناً، وتوزع الباقى بين السماسرة والمرابين والمحتالين، وقد تآمرت بريطانيا على الجيش المصرى فى تلك الحملة حتى أبيد معظمه وكانت أكبر نكبة عسكرية فى تاريخ مصر حتى ذلك الحين وحققت بريطانيا ما أرادته من تحطيم «الحلم الأفريقى» المصرى.. مقدمة لتحطيم مصر.. نفسها!!

وأثارت حصص الديون ضمير «**بريفان سمبوركى**»، فكتب دراسة بعنوان «الدجل على المصريين»، أثبت فيها أن المصريين بالحسابات الفعلية سددوا كل ديونهم مع فائدة ٦ ٪ ولكن بالحسابات الأوروبية سوف يظلون طوال حياتهم مكبلين بها.. وهذه أغرب قصة مالية فى هذا العصر.

وكتب أحد قضاة المحاكم المختلطة فى مصر كتاباً باسم مستعار تحت عنوان «أوروبا فى مصر»، قال فيه: «إن الديون المصرية وصمة تلطخ اسم أوروبا وتاريخها للأبد، ولن يغفر التاريخ للأوروبيين ما اغتصبوه واستنزفوه من دماء المصريين».

وكتب أحمد عرابى باشا:

«لما رأت الأمة ما آلت إليه حالها وما ترزح تحته من وطأة التدخل والاستغلال عم السخط كل الطبقات وساد القلق على مصير البلاد وتكون فى حلوان حزب جمع فى قيادته صفوة الشخصيات العالية المقام والعلماء وأهل الفكر والرأى واستقر بهم الأمر على إصدار منشور يعرف الناس بقيام الحزب وجندت الحكومة كل جواسيسها ليكتشف من يكون هؤلاء المؤسسون ولكنها لم تستطع ذلك».

وهكذا ولد الحزب الأول فى تاريخ مصر. وكانت الولادة مجيدة وإن كانت عسيرة.

وكان عام ١٨٧٩ عاماً عصيباً منذ يومه الأول وتعاقبت خلاله الأحداث «الجسام» الواحد تلو الآخر وبدأت فى مجلس شورى النواب «البرلمان».

وكان ٢ يناير من كل عام هو الموعد المحدد لبدء الدورة البرلمانية وكان الاحتفال المهيب يقام فى القلعة ويفتتحه الخديوى بحضور الأمراء والذوات والعلماء والرؤساء الروحانيين الثلاثة وقناصل الدول الأجنبية.

وكانت المدافع تُطلق ويصطف الجنود وتخرج الجماهير إلى الشوارع لتشهد الاحتفال.

وجرت التقاليد «الثورية» على أن يلقى الجناب الخديوى «مقالة الافتتاح» ثم ينصرف وتنعقد بعد ذلك لجنة الرد على خطاب الجناب الأفخم وتكون من عشرة نواب يختارهم المجلس، وحينما تنتهى من إعداد الرد تذهب به إلى السراى، حيث يقام احتفال مماثل يستمع فيه الخديوى إلى الرد، ويعود الأعضاء بعد ذلك ليبدأ العمل. وكان كل شىء يتم فى سلام منذ قيام المجلس سنة ١٨٦٦ ولكن اختلف الأمر هذه المرة: تولى إلقاء الرد العضو «**عبد السلام بك المويلحى**» الذى برز إلى الساحة السياسية منذ الدورة السابقة وعزز مكانته حتى اكتسب لقب «زعيم المعارضة»، واجتذب اهتمام الأوروبيين وإعجاب الخاصة والعامة المصريين. واختلفت لغة الرد هذا العام.. قال:

«الجناب الأفخم..

نحن ممثلو الأمة المصرية والمدافعون عن حقوقها ومصالحها والتى هى فى الوقت نفسه أهداف الحكومة، نشكر الجناب الأفخم على دعوة مجلس شورى النواب للانعقاد ونأمل أن تكون أولى مهام المجلس مناقشة مشاكل المالية والأشغال العامة وكل المشاكل الأخرى التى تعنى المحافظة على مصالح

الأمة وحقوقها. إن خطاب سموكم يتفق مع روح العصر الجديد ويبعث الأمل فى الأمة والتى تتطلع إلى أن تسترد مجدها الماضى وتصبح دولة قوية مهابة».

وكان الخطاب المركز المقتضب موجهاً إلى الوزارة القائمة، والتى يرأسها نوبار باشا ويتولى وزارة الداخلية فيها رياض باشا، والتى ضمت لأول مرة فى تاريخ النظارات المصرية وزيراً بريطانياً للمالية ووزيراً فرنسياً للأشغال العامة والتى لم تكن تكترث بالمجلس، ويرفض وزراؤها خاصة الوزيرين الأجنبيين الحضور إليه أومناقشة ما يطلبه النواب وفق مواد الدستور.

وقد فاض السخط بأعضاء المجلس وعقدوا العزم على أن تكون الدورة حاسمة وتفجر الموقف وتفصل فى المشاكل المعلقة التى لا تجد حلا.

ومهد الأعضاء لذلك بحملة صحفية «ساخنة» فى الصحف الوطنية بلغت ذروتها فى الأسبوع السابق على انعقاد الدورة.

كتبت صحيفة «الوطن» بقلم رئيس تحريرها «ميخائيل عبد السيد»:

«تتطلع البلاد منذ زمن طويل إلى توطيد سلطات مجلس شورى النواب لأنه بغير ذلك لن تقوم أية حياة، دستورية أو مسئولية وزارية، ونحن نسأل أنفسنا إذا لم يكن الوزراء مسئولين مسئولية حقيقية أمام مجلس النواب فأين تكون مسئوليتهم أمام بريطانيا وفرنسا حملة السندات والدائنين واستطردت الجريدة لتقول:

«إن أهم ما تحتاجه البلاد الآن هو برلمان حقيقى يوطد سيادة القانون ويقيم العدل ويسعى لترقية وتطوير النظم والمؤسسات ويوقظ وعى الناس، وأن يدركوا أن الحكومة القائمة لا تمثلهم وأنها لا تخدم أحداً سوى أطماع الدول الأجنبية واستطاع مراسل «التايمس» أن يتنبأ بما تنذر به الدورة «الساخنة»، وكتب:

«تدل الدلائل كلها على أن دورة مجلس شورى النواب القادمة سوف تكون عاصفة وأن النواب مصممون على أن يؤكدوا حقهم فى مناقشة المسائل المالية ومشكلة الديون خاصة، ويصرح قادة الرأى العام هنا بأنه



الديموقراطية الحزبية فى مصر

لايعقل أن تستهلك خدمة الديون سبعة ملايين جنيه سنوياً فى بلد كل إيراده لا يتجاوز تسعة ملايين وأن الوطأة تقع على أشد الأهالى فقراً وهم الفلاحون الذين لا يجدون القوت والموظفون الذين لا يتقاضون مرتباتهم لأشهر طويلة بينما يقبض الموظفون الأوروبيون والبريطانيون مرتباتهم العالية بانتظام».

وكان مجلس شورى النواب قد تأسس سنة ١٨٦٦، وكان أحد الأركان الأساسية فى برنامج الخديوى إسماعيل «الطموح» للتحديث وقال مرسوم إنشائه:

«اقتضت إرادتنا العلية إنشاء مجلس شورى أهلية وطنية لما نعلم من أن جمع الآراء فى أمور العالمين والمداولة فى مصالح البلاد والرعية مع عقلاء الوطنيين من مقتضيات حسن النظام وموجبات كمال الالتئام وتمام راحة الأيام ومزاياها أن يكون الأمر شورى بين الراعى والرعية كما هو مرعى من أكثر الجهات.. ويكفينا كون الشارع حث عليه بقوله تعالى: «وشاورهم فى الأمر»، وقوله أيضًا «وأمرهم شورى بينهم» واختتمت الدورة الأولى لمجلس شورى النواب فى يوم سعيد هو «عيد ميلاد سعادة أفنديناء، لذلك تتم فيه السرورية والفرح».

ولم يكن إسماعيل يريد به مجرد «ديكور» ولكن أن يكون أداة فعالة فى تدعيم «مشروعه الوطنى» أن تكون مصر الجسر الذى تلتقى عليه حضارة الغرب وحضارة الشرق كما قال:

ولم يقم المجلس من فراغ، وفى حديث رئيس الوزراء نوبار مع وزير خارجية فرنسا فى ذلك الحين قال:

«إن مجلس شورى النواب المصرى يقف على أرض راسخة وقد تم اختيار النواب من مشايخ البلاد وبواسطة الشعب نفسه ولم تتدخل الحكومة سوى بالتصديق وأصبح على ذوى الشخصية والنفوذ منهم أن يقدموا المشورة والتوصيات للمديرين حول المشاكل والمشاريع العامة».

«إنه برلمان حقيقى ومدرسة يتعلم عن طريقها الشعب ويتدرب على ممارسة السلطة وعلى ترقية شئونه وتطوير حياته، وهو فى الوقت نفسه حلقة الاتصال والتفاعل بين الأهالى والحكومة».

وكان المجلس دعامة مهمة لبرنامج التحديث الذى كان يحلم إسماعيل بتحقيقه وأن يسترد به مجد أبيه إبراهيم وجده محمدعلى وأن يزيل آثار الركود والانحسار فى عصر عباس ثم سعيد كان يطمح على المدى القريب والبعيد أن يخلق فئات وطبقات مستنيرة يعتمد عليها وتدفع عنه هجمات وغارات قوى الرجعية والتخلف وكانت متغلغلة ومتربصة!!

ومرت مياه كثيرة تحت جسور مجلس شورى النواب، وانزوى حيناً واحتجب وصمت حيناً، ولكنه تشبث بالبقاء وحينما تفاقمت الأزمة وتعثرت الحلول، عادت الروح واسترد اعتباره وهب لينفض الصدأ الذى تراكم.

وعبرت جريدة «الوطن» عن عودة الروح هذه قائلة:

«إن مجلس شورى النواب الذى ينعقد منذ سنين طويلة لم يحدث أن ناقش أية مسألة مالية أو داخلية مهمة وقد ضاق معظم النواب ذرعًا بذلك وهم يتساءلون كيف يمكن أن تدّعى حكومة أنها مسئولة إذا لم تعترف لأعضاء مجلس النواب بحق مناقشتها ومحاسبتها، إن أعضاء المجلس جميعًا يشكون مر الشكوى من موقف النظار إزاءهم ومن ازدرائهم للمجلس ويصرحون بأنهم طلبوا مراراً إلى المستر ريفرز ويلسون وزير المالية أن يحضر إلى المجلس ليناقش معهم المشاكل المالية ولكنه كان

يرفض في كل مرة. ولم يكن الوزير الفرنسي المسيو دي بليفيير أفضل حالا، وقد أرسل ذات يوم تقريراً إلى المجلس كانت بعض فقراته غير واضحة وحينما طلب المجلس حضوره لمناقشته اعتذر وطلب مهلة ثم ما لبث أن أرسل إلى ناظر الداخلية يقول إنه متمسك برأيه الوارد في التقرير ولن يحضر وهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي برلمان في أوروبا».

وعزز «أديب إسحاق» الحملة وشارك في الهجوم وكتب:

«إن ما يراه حضرات القناصل من أن تكون الحكومة مطلقة وقائمة بذاتها لا تبالي بممثلي الأمة، أمر مخالف للدستور الشوري مبطل لأحكام اللائحة الوطنية، وكنا نظن أن حضرات القناصل أحكم وأرشد من أن يفضلوا الحكومة المطلقة والتي يفني فيها الكل في واحد على الحكومة الشورية التي يقوم فيها الواحد بالكل ولكن تعودنا من سادتنا الأوروباويين على أن يصروا على استعبادنا بينما يدّعون نشر الحرية وأن يصمموا القذف بنا إلى هاوية الهمجية في حال كونهم يرشدوننا لأسباب المدنية»، واستطرد قائلا:

«حينما تولى المستر ريفرز ويلسون وزارة المالية أوهم الناس أنه أبعد ما يكون عن الاستعباد والاستبداد، وأنه سوف يسقي الجميع من العدل شراباً زلالا وخاصة الفلاح الذي توالت عليه الخطوب وزادت عليه النوازل ولكن حدث هذا الأسبوع ما دل على أن الدهر لم يرفع عن الفلاح العقاب وذلك أن المستر ريفرز ويلسون أرسل منشوراً إلى المديرين الفخام والمأمورين الكرام مفاده أن يحصلوا من الفلاح الأموال المتأخرة من سنوات ٧٦ و٧٧ وأنه إذا تأخر الفلاح عن الدفع، عليهم إلزامه ببيع مواشيه وأرضه وعقاراته بل زاد على ذلك بأن أباح الاستعانة بالقساوة التقليدية أي الفلقة والكرباج ولذلك نأمل أن مجلس النواب الذي ينعقد يوم الخميس القادم يبطل كل ذلك».

واختتم المقال:

- «إن سادتنا الأوروباويين يضخمون في مشاكلنا المالية ويزيدونها تعقيداً ويبطلونها بكل العلل السياسية حتى تبدو من أكبر المعضلات وأعقد المشكلات وينقلون إليها روح المسألة الشرقية وبذلك يحرقون أفكارنا ومشاريعنا نحو الإصلاح الذي نريده ونتخلص من الديون سبب ما نعانيه من مذلة ومهانة».

وبينما كان الجدل على أشده في أروقة المجلس وقاعاته والحوار محتدم ملتهب على صفحات الجرائد، فوجئت البلاد بالحدث الذي لم يسبق والذي لم يتوقعه أحد أو يطرأ على خياله وشهدت شوارع القاهرة صباح يوم ١٨ فبراير سنة ١٨٧٩ مظاهرة عسكرية حاشدة تضم ٢٥٠٠ ضابط من ضباط الجيش بملابسهم وأسلحتهم يتقدمهم عدد من أعضاء مجلس شورى النواب تشق طريقها إلى ميدان لاظوغلي مقر الحكومة.

وحينما وصل المتظاهرون تجمعوا في فناء المبنى، وانتدبوا وفداً منهم ليقابل رئيس الوزراء ويشرح له شكواهم وتظلمهم من قرار صدر قبل أيام ويقضي بفصلهم جميعاً من خدمة الجيش وذلك بعد ما أمضوا ما بين اثنى عشر وثمانية عشر شهراً لا يتقاضون مرتباتهم.

وعاد الوفد ليبلغهم أن رئيس الوزراء ووزير المالية يرفضان مقابلتهم وأنهم يرون في مظاهرتهم خروجاً على النظام العام ويأمرونهم بالانصراف على الفور.

وثارت ثائرة الضباط واندفعت جموعهم إلى الداخل واقتحموا مكتب رئيس الوزراء وانهالوا عليه لكماً وركلا وانطلق بعضهم يبحثون عن وزير المالية الإنجليزي لينال الجزاء نفسه.

وتعالت الهتافات بسقوط الوزارة الأجنبية وسقوط رئيس الوزراء «بائع البسطرمة» التي اشتهر بها الأرمن وسقوط «نوبار ستون» و«رياضستون»، كما كان لقب نوبار و رياض وزير الداخلية الشائع من الناس.

وسارع بعض منهم إلى قصر عابدين القريب لإبلاغ الخديوي الذي انطلق على الفور في عربة مكشوفة وكتيبة من الجنود ثم صعد أعزل إلى حيث كان الضباط على وشك الإجهاز على رئيس الوزراء ووزير المالية وأنقذهما. ثم هدأ ثائرتهم ووقف في الشرفة وألقى خطاباً تعهد فيه ببحث المشكلة وتسوية المطالب، وطلب إليهم إخلاء المبنى والانصراف.

وتلكأ بعض الضباط في تنفيذ الأمر وكانوا يحملون «طبنجات» في أيديهم فعاد الخديوي إلى الشرفة وصاح فيهم:

- هل أنتم ضباطي؟

وأجابوا جميعاً:

- نعم

- إذن انصرفوا.. إن الطاعة أول واجب على الضباط.

وأطاعوه.. وحسم الموقف. وبدا وكأنه استرد كل سلطته وهيبته.

وما إن عاد إلى القصر حتى أمر باستدعاء كل القناصل فوراً، ليعلن لهم أنه لن يستطيع أن يضمن الأمن والنظام في البلاد مادامت هذه الوزارة في السلطة وأنه قرر إقالتها وعهد إلى ولي العهد الأمير محمد توفيق باشا بتولي الوزارة الجديدة.

ولم يملك أحد أن يعترض.. وكان القنصل البريطاني قد التقى مع رئيس الوزراء ووزير الداخلية في صباح اليوم نفسه ليبلغهما أنه وصلته معلومات حول نشوب تمرد في صفوف الجيش وأنه لابد من اتخاذ تدابير عاجلة ولكن الاثنين نفيا ذلك وطمأناه وأكدا له «سخف» المعلومات التي وصلته ولم يغفر لهما ذلك لأن الحادث في رأيه «كان أسوأ وأخطر ما حدث في مصر في القرن التاسع عشر، ولم يتأكد ذلك إلا بعد بعض الوقت، وأنه كان رفع غطاء القمقم عن مارد مجهول».

وكان رئيس أركان حرب الجيش المصري «الجنرال ستون باشا الأمريكي» وعقب على الحادث قائلا: «لم يكن فصل الضباط يهدف إلى التوفير في الميزانية كما ادعى ريفرز ويلسون ولكن هدفه كان تجريد الخديوي من أية قوة يمكن أن يحتمي بها أو يدافع عن استقلال مصر.. وكانت مجرد بداية لتصفية الجيش عامة ثم الأسطول ثم إغلاق المدارس والمعاهد العسكرية بالحجة نفسها، وأن يتحول الجيش إلى قوة بوليس لحفظ الأمن لأن مصر في رأيهم لا تحتاج إلى جيش»!!

واهتزت البلاد كلها للموقعة وكان أهم نتائجها «كشف الحادث للجندية عن قوتها، ومن ذلك الحين أصبحت هي ومجلس النواب يمثلان المعارضة».

وأوفى الخديوى بما تعهد به وأعيد الضباط جميعاً إلى الخدمة ولم يمسس أحداً منهم بأذى وسارع وزير المالية **ريفرز ويلسون** بعقد قرض عاجل من بنك روتشيلد سدد به كل رواتبهم ومتأخراتهم.

وحقق الخديوى ثأره وشفى غليله من **نوبار** الذى تنكر له وانقلب عليه وأصبح رجل بريطانيا الأول والذى يدعو للتدخل عاجلا وليس آجلا..

وطلب **نوبار** فى اليوم التالى على الفور إلى القنصل البريطانى أن يؤمن رحيله من مصر وسفره إلى بريطانيا «لاجئاً».

واحتفالا بما حدث «أقام الخديو حفلا فاخراً بالقصر دعا إليه كل ضباط الجيش المصرى بدءاً من رتبة البكباشي وطاف بهم وصافحهم جميعًا وتلطف معهم فى الحديث وأكد أنه لن يهدأ حتى تتحقق كل مطالب الجندية.

وأكد الخديو حسن نواياه بأن رد اعتبار عدد من كبار الضباط «الفلاحين» الذين استبعدهم واضطهدهم من قبل وفى مقدمتهم القائمقام **أحمد عرابى** الذى عينه ياوراً فى المعية وقائدا للفرقة الرابعة مشاة [٤ جى آلاى بيادة] واللواء **على الروبى** الذى عينه ياوراً ورئيس مجلس المنصورة واللواء **محمد النادى** الذى عينه ياوراً فى المعية مع قيادة الفرقة الثانية مشاة [٢ جى آلاى بيادة] وكان **إسماعيل** قد ألصق بهم وصفًا بأنهم «بتوع **سعيد** باشا» ورد عرابى بأنهم «بتوع مصر» ولم يغفرها له من البداية إلى النهاية!!

ولم تعترف الدولتان «العظميان» بكل ما حدث، ونددت به وأعلنت ذلك فى مذكرة شديدة اللهجة زعمت «أن إقالة وزارة **نوبار** باشا تعنى العودة إلى السلطة المطلقة واسترداد الخديوى لطغيانه واستبداده القديم وإطاحته بأول حكومة مسئولة تتولى السلطة فى البلاد.

واستفزت المذكرة القنصل الأمريكى **فارمان** وبعث إلى واشنطون برسالة لاذعة تعقيبًا عليها تجاوزت كل قوانين الدبلوماسية.

«لا شىء يبعث على الهزة والزراية مثل هذه المذكرة وتباكيها على حكومة **نوبار** ووصفها بأنها كانت دستورية مسئولة



الديموقراطية الحزبية فى مصر

وأول حكومة تعرفها مصر، وليس هناك ما يوصف به ذلك إلا الفحش والفجور السياسى الصارخ؛ كانت حكومة أقامها الأجانب بالأجانب وللأجانب ولم تكن تكترث بأحد سواهم ومع ذلك لم تتورع بريطانيا عن أن **تصفها بالماجنا كارتا المصرية**.. وليس هناك زيف أو نفاق وافتراء على الحقيقة يفوق ذلك».

ولم يكترث الخديوى بمذكرة الدولتين وقد أصبح واثقًا بأن هناك من يحتمى به فى المواجهة ولم تلبث أن أسعفته الظروف بالحدث الثالث.. والذى تجاوز كل الأحداث.

كانت الدورة البرلمانية تنفض عادة فى شهر مارس من كل عام، وكان وزير الداخلية أو رئيس الوزراء يذهب - وفق طقوس ومراسم تقليدية - ليشكر النواب على ما قاموا به، ويعلن فض الدورة وينصرف الجميع بسلام إلى قراهم ودوائرهم حتى يلتقوا فى الدورة القادمة.

وفى هذه المرة ذهب نائب رئيس الوزراء **رياض** باشا وتلا خطاب فض الدورة وشكر النواب على كل ما بذلوه من جهد وعناء. ولم يكمل خطابه، لأن زعيم المعارضة فى المجلس انتفض خلافا للأصول واعترض معلنا: «إن مجلس النواب خلال دورته الحالية لم يكن ذا قيمة، ولم يكن ذلك بسبب منه ولكن بسبب الحكومة، وإصرار وزير المالية البريطانى ووزير الأشغال الفرنسى على رفض الحضور إلى المجلس والرد على أسئلة واستجوابات النواب، وهوالأمر الذى يبطل شرعية بقائهم فى السلطة باسم حكومة دستورية مسئولة».

«ولهذه الأسباب فإن المجلس سوف يظل منعقدا حتى ينظر فى كل المسائل التى يرى أن من حقه النظر فيها».

وتعاقب الأعضاء على المنبر يؤكد كل منهم ما أعلنه زعيم المعارضة - فى جلسة عاصفة - وأرتج على نائب رئيس الوزراء الرجل الصارم قوى الشكيمة الذى لم يعترف أو يكترث يوما بالمجلس أو «الشورى»، ولم يدر ما يفعل وسرت الأنباء فى الداخل والخارج وتناقلتها الوكالات، وطيرها القناصل إلى حكوماتهم، وعكف المراسلون الأجانب على تفسيرها وتقييمها.

قال مراسل «التايمس» البريطانية:

«فوجئ الرأى العام فى مصر بتحول مجلس شورى النواب إلى برلمان حقيقى خلال هذه الدورة وأنه يصر على أن يمارس حقوقه وسلطاته كاملة ويرفض أى قيد عليها أو تنازل عن شىء منها، بل يتشبث بكونه الممثل الشرعى للشعب والمنوط به الدفاع عن حقوقه، وقد أثار ذلك أشد القلق لدى الحكومة ورأت تداركا للخطر قبل وقوعه أن تواجهه مبكرة واستصدرت مرسوما بفض الدورة وذهب **رياض** باشا رئيس النظار ورجل الحكومة القوى الذى لم يكن فى أى يوم من الأيام من المتعاطفين مع المجلس يحمل المرسوم بعض الدور. وألقى خطابا رقيقا امتدح فيه المجلس وأشاد بخدماته وجهوده وأعلن للأعضاء أنهم أدوا واجبهم على الوجه الأكمل وأن الوقت قد حان لكى يستريحوا من عناء العمل.

«وفوجئ **رياض** ولا ريب أنه لم يصدق عينيه وأذنيه حين وقف عضو بالمجلس منفعلا ليعلن باسم الأعضاء جميعا رفض مرسوم فض الدورة وأن الأعضاء على عكس ما يقول لم يفعلوا شيئا ولم يقوموا بأى عمل أو واجب مما يفترض أن يفعلوه، وأن مهمة المجلس الأولى والأخيرة هى محاسبة الحكومة والرقابة على أعمالها ولكن شيئا من ذلك لم يحدث على الإطلاق.

«وتتابع الأعضاء على المنصة ليعلن كل منهم تلو الآخر إجماعهم على رفض القرار واستمرار المجلس وضرورة أن يخضع كل

النظار - مصريين وأجانب - لرقابة المجلس وأن يكونوا مسئولين أمامه مسئولية كاملة وأن على الحكومة أن تلتزم بأن تكون حكومة ديمقراطية حقيقية وليست مجرد شكل وقال أحدهم: إن مهمة المجلس لم يتحقق منها شئ لسبب واحد هو أن الحكومة لا تعترف بالمجلس ولا تحترمه ولهذا قرر الأعضاء أن يعتصموا فى المجلس وأن يظلوا فى حالة انعقاد حتى تتحقق كل مطالبهم».

واختتم مراسل «التايمس» رسالته المطولة: «لم يستطع رياض باشا أن يقوم بدور كرومويل فى مجلس العموم حينما استدعى الجيش لفض الدورة وبذلك تحقق لزعيم المعارضة أن يقوم بدور ميرابو!! فى ملعب التنس، وحيث انطلقت أول شرارة الثورة الفرنسية وكان ميرابو قد تحدى مرسوم الملك لويس السادس عشر بفض دورة المجلس الملكى وانتقل بنواب الطبقة الدنيا «الثالثة» إلى ملعب التنس الملكى وواصلوا الانعقاد هناك وصاح صيحة دخلت التاريخ: «إننا هنا بإرادة الشعب ولن نغادر إلا على أسنة الرماح، وبدأ تاريخ فرنسا الحديث».

وأدركت الدولتان مغزى ما يحدث وأنه شرار يتطاير من بركان يهدد بأن يثور وقررتا أنه لابد من ضربة وقائية واهتدى وزير المالية إلى الحل - وكان دائم التفكير فيه - وهو «إعلان إفلاس مصر» وسوف يمكن ذلك الدولتين من أن تعلن وضع اليد على مالية مصر، وبالطبع على سيادتها، وأن تقوم بدور «السنديك المصفى».

وتسربت أنباء «المشروع» وهزت البلاد كما لم يهزها حدث من قبل، وأدرك الجميع بلا استثناء أن هذه هى الضربة القاضية، وقاع الهاوية التى يدفعون إليها البلاد.. وتفجرت براكين الغضب واستنفر الجميع من الخديوى حتى آخر مواطن..

وتولت الصحف الوطنية التوعية والتعبئة وكتبت «مرآة الشرق» وتلتها كل الصحف فى حملة متصلة:

«مهد فتح قناة السويس طريقا قويما للدول الأوروبية تسلك فيه إلى البلاد الآسيوية، وكان ذلك أقوى منبه لأفكارها ومحرك لهممها إلى التطلع لتملك تلك الأقطار، وهم يعلمون أن القطر المصرى و وادى النيل هما السبيل الوحيد للتغلغل فى كبد تلك البلاد، ولو قامت فيها حكومة وطنية قوية وضعفت فيه الكلمة الأجنبية لتعسر عليهم حينئذ نيل هذا القصد الذى مازال نصب أعينهم جميعا بل ربما ساقهم أهل البلاد المصرية إلى نيله ومن ثم رأت الدول أنه لا فائدة من اللجاج فإن ذلك يمكّن الحزب الوطنى من إجراء الإصلاحات فى البلاد ولم شعثها فعمدوا الى مقاومة مشروعنا ومعارضة استقلالنا.

ولا تُخفى بريطانيا هدفها، ونشر المستر دايسى أشهر دعاة الاستعمار كتابا بعنوان «الطريق إلى الهند، فى رقبته! إن هذه هى أفضل الفرص التى يجب ألا نضيعها فى الاستيلاء على مصر وأن فرنسا وألمانيا منشغلتان ببعضهما منذ حرب السبعين، وفرنسا فى أضعف فترات حياتها، ولا يمكن أن تقف أمامنا.

وكتب أديب إسحاق فى صحيفته:

«إن مصلحة إنجلترا تقتضى بقاء هذه الديار فى حالة الضعف والفقر والاحتلال إذ لو كانت البلاد قوية لأوجست أن تحالف غيرها على ما يضر طريقها إلى الهند، ولكان لها من حسن موقعها ما يجعل لقوتها الحربية شأناً عظيماً «ولو كانت هذه البلاد غنية لما كان لها من حاجة إلى أموال الإنجليز تقترضها وبضاعتهم تشتريها. ولو كانت متقدمة فى حالة الانتظام المدنى لما احتاجت إلى بارنج و ويلسون وغيرهما من المصلحين يأتون للرواتب العظيمة والأرزاق الواسعة».

واستفزت مواقف الدولتين آخر من يمكن أن يستفزو كتب الجنرال جوردون حاكم السودان السابق فى جريدة «التايمس» كل هم سياساتنا وهدفها الأول والأخير هو سداد الديون والأقساط والفوائد فى مواعيدها المحددة، ولا يحسب أى حساب على الإطلاق للأهالى وللأمة صاحبة الأرض والموارد التى تستنزف منها الأموال، ولايخطر ببال أحد أن العناية بهم والاعتراف بحقوقهم هى أفضل طريق لسداد الديون.. إن الأقساط والفوائد والكوبونات تعمى الجميع حتى لا يروا شيئا سواها وتتقدم على كل شيء مهما يكن الثمن أو تكون التضحيات».

وسرت الدعوة لإنقاذ الوطن جارفة كاسحة بين كل الطبقات والفئات كما لم يسبق أن اجتاحت البلاد، وتقرر عقد اجتماع عاجل يوم ٥ إبريل سنة ١٨٧٩ وكان أكبر اجتماع وطنى عقد حتى ذلك التاريخ، وضم صفوة الساسة والقادة والعلماء والتجار وأهل الفكر والرأى، وتصدره الرؤساء الروحانيون الثلاثة الذين أصبحوا فى طليعة الحركة الوطنية رمزاً لوحدة الأمة.. وتم الاجتماع فى منزل الشيخ البكرى زعيم الطرق الصوفية وبعد استعراض الموقف، وتقييمه وبحث المشاكل بحثا مستفيضا، انتهى الرأى إلى تأليف ثلاث لجان: لجنة سياسية برئاسة شريف باشا تتولى وضع دستور وقانون انتخاب جديدين يعكسان تطور الأمة ونضوج وعيها.. ويؤكدان حقوقها المشروعة، ولجنة مالية برئاسة راغب باشا تتولى وضع مشروع وطنى لسداد الديون ولجنة عسكرية برئاسة شاهين باشا لوضع خطة دفاعية متكاملة لصد التدخل إذا ما وقع وتقرر أن يحمل مندوبون عن المجتمعين الخطط الثلاث إلى الخديوى لكى يصدق عليها ويعلنها وإلا يتقرر عزله، وتقوم سلطة وطنية بالتنفيذ.

ووصلت الأخبار إلى الخديوى، ولم يكن يفتقر إلى عيون وأرصاد، وأراد أن يسبقهم وأن يأخذ المبادرة وسارع بأن أعلن بيانا قال فيه:

«قد سعيت دائما لأن أحكم بواسطة حكومة دستورية ومجلس وزراء مسئول أمام مجلس نواب منتخب ومازلت أرفض أية فكرة ترمى إلى العودة الى الوراء وإلى نظام الحكم الفردى، وقد أقبل أن تكون هناك رقابة أوروبية على المالية المصرية ولكن بشرط أن تظل مالية البلاد فى أيد وطنية.

وتأكيدا لإرادة الأمة وقدرتها فتح اجتماع ٥ إبريل الاكتتاب لسداد القسط المستحق فى مايو وقدره مليون ومائتا ألف جنيه إسترليني، وتسابق الجميع حتى تم استيفاؤه.. وتألفت لجنة وطنية برئاسة إسماعيل باشا أبو جبل لمواصلة الاكتتاب.. وسط موجة حماس فيّاض وحدد الخديوى يوم ٧ إبريل وفوجئ لدى وصوله بأنه دعا أكبر حشد اجتمع من قبل فى القاعة الكبرى من السراى. الأمراء والذوات والأعيان وأعضاء

مجلس شورى النواب ثم القناصل جميعا بلا استثناء.

ووصف نائب القنصل الإنجليزى لاسلز فى رسالة إلى وزير الخارجية «سالسبرى» ما حدث:

«سيدى اللورد

ذهبت فى الساعة الخامسة بعد الظهر إلى القصر استجابة لدعوة من سمو الخديوى، وفوجئت لدى وصولى أن وجدت عددا كبيرا من القناصل هناك، وبعد أن رحب بى انتحى بى جانبا، وكانت علامات الجد والاهتمام الشديدين بادية عليه وبدأ معى الحديث قائلا: إن السخط يسود البلاد ويتعاظم كل يوم وإذا ما ترك وظلت الأمور على ما هى عليه سوف يؤدى إلى نتائج خطيرة وطلب إلى أن أتحقق بنفسى من ذلك ومن كل ما يجرى ويدور وألا أكتفى بما يبلغ إلىّ من تقارير، وألح على ذلك، حتى أتبين مدى مشاعر الناس وأتأكد بنفسى أنه لا يبالغ فى تقدير خطورة الموقف».

«ولم يلبث عدد القناصل أن اكتمل وازدحمت القاعة ازدحاما شديداً بالمدعوين، وحينئذ دعا الخديوى إلى الانتقال إلى القاعة الكبرى ووجدت فيها شريف باشا وراغب باشا وشاهين باشا والشيخ البكرى وجمع غفير ينتظر سموه».

«ووقف الخديوى وألقى خطابا قال فيه:

«إن السخط يعم البلاد ووصلت الأمور إلى الحد الذى أصبح يتعين عليه أن يقوم بواجبه فى رفع الشدة عن الناس، وذلك لايتحقق إلا بإجراءات حاسمة، وقد تقدم لى مشروع أجمعت عليه الأمة بكل طبقاتها وفئاتها ويعبر عن المطالب الرئيسية البلاد، وينص هذا المشروع فى أساسه وجوهره على الاحتجاج والرفض التام لإعلان إفلاس البلاد الذى تقدم به المستر ويلسون وزير المالية».

«ولهذا قررت إعفاء الوزارة الحالية وأن تقوم وزارة مصرية بحتة تكون مسئولة مسئولية حقيقية أمام مجلس نواب ينتخب انتخاباً حراً، وفق قانون انتخاب جديد».

وقد استجاب الأمير محمد توفيق لإرادة الأمة وقدم إلىّ استقالته وعهدت إلى محمد شريف باشا بتأليف الوزارة الجديدة.



الديموقراطية الحزبية فى مصر

واختتم سمو الخديوى خطابه قائلا:

«طلبت إلى عدد كبير من أبرز الشخصيات فى البلاد أن يشهدوا هذا الاجتماع لكى يعطوا للقناصل أية معلومات يمكن أن يطلبوها منهم وليجيبوا عن أى استفسارات يريدون توجيهها حول حقيقة مشاعر الأمة الآن».

وساد صمت تام بعد أن انتهى الخديوى من خطابه، وقاطعه القنصل الألمانى قائلا: لعل شريف باشا يرى أن يضيف شيئا ووقف شريف باشا على الفور وقال:

«لا محل للشك فى أن السخط يعم البلاد ويفيض وقد اشتد الغضب وتفاقم وبلغ أقصى مداه لسبب أساسى هو المعاملة التى يلقاها أعضاء مجلس شورى النواب، وآخرها فض دورة المجلس بغير استشارة الأعضاء ومما رأت فيه الأمة إهانة بالغة لممثليها».

وقد تعاظم السخط وبلغت وطأة الألم أقصى حد حينما تقدم المستر ويلسون بمشروعه لإعلان إفلاس البلاد وهو ما تعده الأمة أقسى وصمة عار يمكن أن تلحق بها. وقد أجمعت الأمة وصممت على ألا يحدث ذلك مهما كانت التضحية والجهد، ولم يطلب المستر ويلسون إعلان إفلاس البلاد فحسب ولكن طلب أيضا إلغاء دين المقابلة مما يؤكد التحيز ضد الدين الوطنى، ويضاعف بالطبع من أسباب السخط».

«وقد أصبح مستحيلا على سمو الخديوى أن يتجاهل مشاعر الأمة أو أن يقف فى وجه مشاريعها بل لم يعد لسموه أى خيار سوى الاستجابة لإرادة الشعب، والعمل على رفع الجهد والمعاناة، وإذا لم يتم ذلك فلابد أن تنتهى البلاد إلى الكارثة».

«وحينما انتهى شريف باشا من خطابه وقف قنصل النمسا ووجه الحديث إلى الخديوى وسأله: هل الموقعين على هذه المطالب على استعداد لرهن ممتلكاتهم ووضعها فى خدمة المشروع ضمانا له؟ وأجاب سموه قائلا: ليس هناك ضرورة لذلك لأن هناك ضمانة أقوى وهى الأمة بأكملها، وقد أجمعت بدءا من الخديوى حتى أبسط فلاح على أن تبذل أية تضحية ولا تلوث شرف البلاد أو تهدر كرامتها بإعلان الإفلاس.

وسأل قنصل روسيا الخديوى: هل ينوى أن يعرض المشروع على لجنة التحقيق الدولية [تألفت برئاسة ديليسبس سنة ١٨٧٨ وأوصت بتأليف الوزارة الأجنبية].

وأجاب سموه أنه سوف يرسل لهم نسخة منه وسأل قنصل إيطاليا: هل المشروع مجرد اقتراحات سوف ترسل للدول لكى تناقشها أم أنه مشروع تقرر بالفعل؟

وأجاب الخديوى بلا تردد:

- إن المشروع جاهز للتنفيذ فوراً.

وانصرفت مع بقية القناصل، ولم يختلف أى واحد منا حول خطورة ما حدث وأنه أخطر من أن يتم السكوت عليه.

وحاولت مع القنصل الفرنسى العثور على المستر ويلسون وزير المالية أو المستر دى بليفر وزير الأشغال الفرنسى فلم نستطع.. واتصلنا بالأمير محمد توفيق وفوجئنا أنه يفسر استقالته قائلا: إنه منذ تولى المنصب ظل مستبعداً معزولا تحجب عنه أهم المعلومات وأنه كان فى ظلام تام حول كل الأمور ولم يحدث أن استشاره أحد أو أخذ رأيه حول أى موضوع من المواضيع المهمة فى أى من الوزارات وأنه قرر ألا يقبل أن يظل فى هذه المكانة المزرية.. وكان تفسيراً مختلفاً مع رأى والده.

وأخيراً عثرنا على المستر ويلسون والمسيو دى بليفر وسألناهما عن رأيهما فيما حدث وعن موقفهما إزاءه، واتفقا فى الرأى على أن ما حدث هو انقلاب صريح وأن الخديوى استرد به سلطاته المطلقة وسوف

يعود لممارستها ولكنهما لا مناص أن ينتظرا حتى تتضح الأمور
ومازلت يا سيدى اللورد
خادمكم المطيع المخلص أشد الإخلاص
«لاسلز»

وكانت أنباء مصر وأخبارها تتوالى وتحتل صفحات رئيسية فى صحف أوروبا، ولكن فاق الخبر كل ما سبق ونشرت صحيفة «التايمس» فى صدر صفحتها الأولى بعناوين ضخمة «انقلاب فى مصر، الحزب الوطنى يستولى على السلطة».

وكان القنصل العام لورد فيفيان يقضى عطلة فى لندن وأمر بالعودة على الفور.

وكان الخديو يدرك تمامًا أنه قد رمى العفار فى وجه الدولتين وأن عليه أن يسبق الزمن ويظل ممسكًا بالمبادرة وفى اليوم التالى أرسل خطاب التكليف إلى شريف باشا وقرر أن يكون وثيقة «للتاريخ»:

«صاحب الدولة شريف باشا..

بصفتى رئيسًا للدولة وبصفتى مصريًا أعتبر أنه واجبى المقدس أن أنزل على إرادة شعبى وأن أحقق أمانيه المشروعة، وأمام المطالب الملحة التى تقدمتم بها إلىّ فإننى أعهد إليك بتشكيل الحكومة وأن تتألف من شخصيات مصرية وطنية بحتة وأن يكون رائدها الإصلاح الشامل الذى عبرت عنه الأمة وأن يتحقق كاملا وبكل دقة وعناية وأن تتوطد أركانه وتثبت دعائمه بإقرار المسئولية الوزارية الحقيقية أمام المجلس النيابى الذى سوف يتم انتخابه، وتقرير حقوقه على النحو الذى يكفل مقتضيات الحالة الداخلية وتحقيق الأمانى الوطنية وستكون أولى مهام الحكومة الجديدة إصدار قوانين وتشريعات على نمط القوانين المماثلة والمعمول بها فى أوروبا مع مراعاة عادات الشعب وحاجاته.

ولاشك عندى أن دولتكم مع من يحيط بكم من الرجال المتمتعين مثلكم بثقة الأمة وتقديرها سيبلغون الغاية المنشودة من الإصلاح الاجتماعى الذى أرجو أن يقترن باسمى» إسماعيل

وعكفت الحكومة على العمل واستبسلت فى بذل الجهد حتى لا يسبقها القدر!!

وبعد أسبوعين كتبت التايمس البريطانية تحليلا وتقدير موقف، قالت فيه:

«ما زال الحزب الوطنى الذى استولى على السلطة فى انقلاب ٧ إبريل يثير دهشة الجميع بحيويته وفعاليته وفى البدء أعتقد كثيرون أن أيامه معدودة ولكن إزاء روح المسئولية والجهد المتصل الذى يبديه كل الوزراء فإن تقدير الناس واحترامهم يتصاعد ويتضاعف وقد زاد منه السرعة الفائقة التى تم بها الاكتتاب لسداد قسط الدين».

ونشرت صحيفة الوطن:

«بلغنا أن اللجنة الوطنية المشكلة تحت رئاسة سعادة إسماعيل باشا أبو جبل لجمع ما ينبغى من الأموال لتسوية الديون قد جمعت لذلك مقدارًا لا يستهان به».

وقد استقر الرأى على أن تقوم الحكومة ببيع جميع السرايات التى لا حاجة لها وأن تجتمع النظارات والدواوين فى اثنتين أو ثلاث منها وكذلك بيع ما لا فائدة منه من البواخر والآلات البحرية فى السويس والإسكندرية وبولاق.

«وتقدم إلى اللجنة العديد من آل البيت الخديوى مستعدين أن يجودوا بما بقى لهم من العقار وأسباب الزينة لتقوى الحكومة على وفاء وعودها».

وعاد القنصل البريطانى اللورد فيفيان وكان معروفًا بتعاطفه مع «الحزب الوطنى» وكتب أول رسائله:

«ليس من الحكمة فى شىء ولا من حسن السياسة الوقوف ضد هذه الحكومة أو الإصرار على عودة الوزيرين الأوروبيين وإننى أؤكد ذلك وأصر عليه وأرى ألا يحدث قط ولابد أن نترك الفرصة الكاملة والعادلة لهذه الحكومة لكى تعمل وتنشط ويمكن أن تكون لنا رقابة مالية ولكن بغير تدخل فى الشئون الداخلية وأن نكتفى بالترشيد والمشورة ونقد الأخطاء».

وقد أكد راغب باشا ما اشتهر عنه من الكفاءة والحيوية الخارقة، تفاؤله وهو يؤدى عمله فى وزارة المالية بهمة وحماس ولا يؤجل أو يتهرب من أية مشكلة وذلك رغم مرضه وكبر سنه.

تفانت الوزارة فى العمل وانتهى شريف باشا من إعداد الدستور وقانون الانتخاب، واستكمل شاهين باشا خطط إعادة بناء الجيش والأسطول وإستراتيجية وطنية للدفاع ووضع راغب باشا اللمسات الأخيرة للمشروع الوطنى لسداد الديون.

وعقد مجلس شورى النواب جلسة خاصة يوم ١٧ يناير لمناقشة مشروع الدستور وقانون الانتخاب واختار المجلس لجنة برئاسة عبد السلام المويلحى لبحثهما وإعادة المناقشة فى جلسة تالية.

وقدم المويلحى ملاحظات اللجنة وتعديلاتها وكان معظمها خاصاً بتحديد حقوق الخديوى وسلطاته وأعيد طرح المشروعين وتمت الموافقة بالإجماع عليهما وأعيدا إلى مجلس الوزراء لكى يصدق عليهما الخديوى ويبدأ العمل بهما.

وعلقت جريدة التايمس مرة أخرى:

«تُرسى هذه التشريعات أساسًا راسخًا وتقدم أفضل ما يمكن أن تتوطد به الحياة الدستورية وما يتحقق به كل ما تأمل فيه البلاد من أمان ورخاء وقد أصبح على الخديوى الآن أن يواجه حزبًا وطنيًا فى السلطة يدعمه إجماع من الباشوات والضباط والعلماء على هدف واحد هو أن مصر تستطيع أن تحكم نفسها بنفسها وأن البرلمان يجب أن يكون السلطة العليا».

وبعث القنصل اللورد فيفيان رسالة يقول فيها:

«لابد أن نمنح أقصى قدر من الثقة لحكومة شريف التى أثبتت أنها تريد العمل بهمة وكفاءة للإصلاح العام وتسوية الديون وقد استطاعت بشجاعة ومقدرة فائقة أن توفى بكل التزاماتها المالية وفق الخطة التى وضعتها وقد وفرت كل المبالغ فى أقصر مدة وهو ما لم تستطع أن تفعله أية حكومة قبلها ويساعدها فى ذلك قدرتها على جمع الاكتتاب من أعضاء حزبها الوطنى».

وفى ١٧ مايو تقدم شاهين باشا بمشروعه الاستراتيجى ويتضمن زيادة الجيش إلى ستين ألفًا وإعادة كل الضباط

الذين أحيلوا إلى الاستيداع وإعادة فتح كل المدارس العسكرية التى أغلقت ونوقشت خطة الدفاع وكانت تتضمن إغلاق موانى البحر الأبيض وردم قناة السويس وإغراق الأراضى وراء البحر الأبيض، واستنفار الأمة للمقاومة كما تقرر أن تبدأ المناورات التى لم تحدث منذ حرب الحبشة!

وفى ١٥ يونية تم التصديق على مشروع الدستور وقانون الانتخاب وعلقت صحيفة «الوطن» قائلة:

«يحتوى الدستور الجديد وقانون الانتخاب على أفضل قواعد الشورى وأحكام الحرية وقد قسمت البلاد إلى ١٢٠ دائرة انتخابية منها عشرون دائرة للسودان وتقرر مبدأ الحصانة البرلمانية ومبدأ عدم تنفيذ القوانين واللوائح قبل التصديق عليها من النواب ومبدأ مسئولية الوزراء الكاملة أمام المجلس بل اقترح بعض النواب قانون محاكمة النظار، وتوطد حق النواب فى مناقشة ومراقبة إقرار الإيرادات والمصروفات والضرائب وطرق جبايتها».

ولم يُقدر لشىء من ذلك أن يتم وفوجئ الجميع بما انتهت إليه الدولتان وبعد ثلاثة أيام فقط من «انقلاب ٧ إبريل» كما يسمى، طلب القنصل الفرنسى مقابلة عاجلة مع الخديوى لتسليمه رسالة باسم الدولتين.. جاء فيها:

«يجب ألا يُخالجكم أى شك فى أن إقالة الوزارة وإقصاء الوزيرين الأوروبيين أمر مرفوض تمامًا من قبل الدولتين وإذا ما أصررتم على ذلك فإن النتيجة المحتومة سوف تكون عزلكم وخلعكم ونفيكم من مصر.. ولا مفر من أن يعود كل شىء إلى ما كان عليه فورًا».

ورفض الخديوى الرسالة والإنذار على الفور.

وكتبت «مرآة الشرق»:

«إننا نعجب كل العجب لمسلك بريطانيا نحو مصر وإصرارها على ضرورة تحقيق أهدافها السياسية بأى ثمن، وعلى تحويل مشكلة مالية بحتة إلى قضية سياسية، وأن يذهب قنصلها فى مصر إلى الخديوى لكى يقنعه بضرورة إعادة الوزيرين الأوروبيين إلى الوزارة وحينما أفهمه الخديوى أنه



الديموقراطية الحزبية فى مصر

لايستطيع معارضة الإرادة الوطنية ذهب إلى الشيخ البكرى الذى صارحه بأن الأمة كسرت قيودها ونفضت سباتها وحسمت رأيها وأنها سوف تستخلص استقلالها وحريتها مهما يكون الثمن، وليس أمام أوروبا سوى أن تتابع ما يحدث وأن تطالبنا بما التزمنا به نحوها، فقط».

وتقرر أن يقوم القناصل بمظاهرة إرهاب «تخلع قلب الخديوى وترغمه على إلغاء كل ما تم.. تكرر مرة أخرى ما حدث سنة ١٨٤٠ فى صورة أخرى».

وكشف أديب إسحاق فى صحيفة «القاهرة»:

«اتفق القناصل على أن يطلبوا من الجناب العالى إعادة الوزيرين الأجنبيين أو يخرجوا من القطر مجاهرين بقطع العلائق وبعبارة ثانية أنهم أنذروا حكومتنا إنذارًا حربيًا وأنبأنى من يوثق به ويعول عليه أنه سمع من فم الجناب الخديوى المعظم أن المشكل عظيم ولكنه لا يملك إبطال لائحة الأمة، وعلمت أن القناصل ينتظرون ورود الجواب إليهم هذا النهار وإما أن يكون طلبهم مقبولا وإما أن يعودوا إلى بلادهم مجاهرة بالوحشة وقطع علائق المودة ولذلك ترى على أوجه نبهائنا وعظمائنا علائم الكآبة ودلائل الحيرة والارتباك شأن من يرى لنفسه حقًا لا يستطيع نواله ويشعر بالظلم واقعًا عليه ولا يستطيع دفعه، ولكن أملنا فى الجناب الخديوى ورجال حكومتنا السنية أن يوفقوا إلى قطع العقبات وإزالة المصاعب ليعود إلينا ما فقدناه، من راحة البال».

ولم يتنازل الخديوى ولم ينفذ التهديد ولذا تجددت المطالب فى صورة أخرى وكتب أديب إسحاق فى صحيفته:

«حينما فزعنا إلى الرفعة ونشطنا من عقال العبودية وتضافرنا على استرجاع ما سلبناه أنكر علينا ذلك سادتنا الأوروباويون ظنًا منهم أننا لا ندرك معنى هذا الحق الظاهر وأننا من القصر وهم بمنزلة الأوصياء وبعثوا إلينا برسلهم يتذرون بالعذاب ويتوعدون بالعقاب وكان أن أتى جناب المسيو تريكو قنصل فرنسا الجنرال برسالة تبين لنا نبأها العظيم وهو أن دولتى فرنسا وإنكلترة ترغبان إلى الجناب العالى أن يتنازل لولى عهده، ولا نرى لهذا المطلب سببًا ولا لحصوله من أثر نافع فإن ما ألم بالحكومة من النوازل والمشاكل لم ينشأ من صعوبة الأحوال وارتباك الأمور ولا يتعلق بشخص بالذات ليرجى تغير الحال بمجرد تغيره وإنما يؤمل ذلك بالسعى فى إقامة الأمور على قواعد الانتظام والأخذ بأسباب الإصلاح وهو عين ما يهتم به الجناب الخديوى بل هو الأمر الذى يعز على غيره ويمتنع وبالتالى فإن ذلك الأمر لم يطلب على صورة الرأى والنصيحة وإنما طلب على صفة الأمر والحتم رجاء أن يؤخذ الجناب العالى بالرهبة وطلب المسيو تريكو جوابًا نهائيًا ولكن أخبره الخديوى بأنه تابع للباب العالى لا يصدر إلا عن رأيه ولا يقوم إلا بأمره.. وقال القنصل «لم نعهدك من قبل ذلك إلا مستقلا وأنك حاكم بأمرك متصرف بإرادتك فما الذى أوجب هذا الانقلاب.

وقال الجناب ثانية: إنى تابع للباب العالى فيما أقول وما أفعل منذ رفعت إلى هذا المقام.

فقال القنصل: إنا لا نعرف سواك وأجبنا بما ترى.

فقال: إن جوابى هو ما تقدم ليس إلا.

وأضافت الجريدة:

«إن جناب المسيو تريكو والمستر لاسيلز يرومان تقرير الحكم المطلق فى هذا القطر ومحو الآثار الشورية عنه بدعوى عدم صلاحيته لذلك.

وقالت:

«رأى الناس على عهد الوزارة الويلسونية ما لم يبق للأمل أى ظل وأنها أسقطت الوطنيين من مرتفعات المناصب إلى حضيض العزل وأقامت مكانهم الأجانب تجرى عليهم من الأرزاق ما لم يحلموا به.. لقد كان كل ما تطلبه أن تعاملنا الدول بما تقتضيه أحكام التمدن والإنسانية التى يتباهون بها دائماً».

واختتم أديب إسحاق مقاله محذراً:

«نحن ننبه القنصلين إلى أن الدولتين لن تجعلا من أهل هذا البلد أرقاء تطلب منهم ولا تعترفا لهم بالحقوق. إن شعلة الحرية إذا سرت فى خواطر الأمم فلابد أن يمتد طريقها امتداداً لا سبيل إلى إطفائه».

ونشرت «الوطن»:

«الاجتماعات متوالية ويتوافد على السراى الذوات والوجهاء والعلماء والأعيان للمباحثة فى الأحوال الجارية، وقد اجتمع النظار أمس فى سراى عابدين حتى الرابعة صباحًا ولا نزال كالريشة فى مهب الرياح لانعلم هل تقوى علينا وتسوقنا إلى حيث تتجه، أم نقدر عليها وتسير إلى حيث نريد».

ولم يلبث «النبأ العظيم» أن جاء، ولكن ليس كما تنبأ المتفائلون.

وثبت أن القاعدة التى تقررت قبل أربعين عامًا ما زالت قائمة وثابتة، وألا تقوم دولة مستقلة قوية وعصرية فى مصر لأن ذلك خطر يتهدد المصالح الأوروبية العليا.

جاء النبأ.. وكان له وقع الصاعقة يوم ٢٦ يونية وكتب «أديب إسحاق»:

«ختم شهر يونية بنبأ عظيم وحادث خطير سيكون له فى التاريخ شأن مهم وفى حال القطر المصرى تأثير عظيم فقد أنبأنا تلغراف روتر أن الأمير العظيم والملك السعيد والذى انشغلت بأنبائه ممالك الغرب ذمًا ومدحًا وثناء ولومًا نحو سبعة عشر عامًا والذى جمع فى قطره الصغير ملوك العالم المتمدن الكبير والذى قال فيه خطيبهم فى منتدى أولئك الملوك وحين فتح القناة: هذا هو الرجل العظيم الذى فاق كل من سلف من ملوك مصر، وإن كنتم فى شك مما أقول انظروا إلى هذه القناة».

وكتب جون نينه معلقًا على النبأ:

«رأت الدولتان ضرورة التعجيل بالقضاء على التجربة بدلا من تشجيعها والوثوق بها واعتبرت الدولتان أن قيام إسماعيل بالاشتراك مع نواب الأمة فى وضع نظام دستورى صحيح وخطة مالية دقيقة تضمن سداد الديون، اعتبرتا ذلك إهانة لا يمكن السكوت عليها لأنها سوف تقضى على نفوذهما فى مصر وتجهض مشاريعهما».

وكان الخديوى يتوقع هذا المصير ولم يستبعده بل تنبأ به مبكراً سنة ١٨٧٥ وبعد نشر تقرير المستر كيف قال «إنهم يحفرون قبرى!!».

وفى إسطنبول لم يجد فخامة اللورد دوفرين السفير البريطانى عناء كبيراً فى استصدار فرمان من السلطان وخليفة المسلمين بعزل خديوى مصر إسماعيل وتولية ابنه توفيق.

كان النفوذ البريطانى فى الدولة العلية فى أوجه بعدما أوقف التدخل البريطانى، والأسطول البريطانى الزحف الروسى نحو عاصمة الإمبراطورية وتحقيق حلم بطرس الأكبر فى الوصول إلى البوسفور وطرد الأتراك من أوروبا. وكانت القوات البروسية قد شتتت الجيوش العثمانية فى حرب سنة ١٨٧٧ وفتحت الطريق إلى العاصمة.

وكان دوفرين أبرع «ثعالب الإمبراطورية» وخبيراً بمسالك وسراديب القصر ويملك حق الدخول فى أى وقت إلى الكشك السلطانى الذى تدار منه شئون الإمبراطورية، وكان يدخل دائمًا محملا بهدايا وعطايا جلالة الملكة وكان هناك سبب آخر يجب كل ما عداه.

بطش السلطان بطشًا داميًا بزعيم الإصلاح والدستور فى الإمبراطورية والذى يدين له بالعرش، وبعد أن خدعه خدعة دنيئة قام بنفيه إلى شبه الجزيرة العربية لينتهى هناك.

ولم يكن السلطان ليسمح بقيام «ثورة دستورية» فى مصر أهم الولايات وأعظمها تأثيراً على الولايات الأخرى والعالم الإسلامى عامة..

وكان حانقًا على الخديوى حنقًا خاصًا لاستضافته «جمال الدين الأفغانى» «الزنديق» الذى طرده من عاصمة الخلافة..

والذى يعرقل بآرائه وتأثيره مشروع السلطان بأن يجعل من القاهرة ومن الأزهر وعلمائه قاعدة لإقامة «الجامعة الإسلامية» العثمانية لدعم عرشه وطغيانه. واستقبل إسماعيل قرار العزل والذى كان يضعه دائمًا فى حسبانه، ويتوقعه، فى هدوء وسكينة وهنأ ولى العهد وسلمه مقاليد السلطة فى يسر ورفق، وودعته مصر الوداع اللائق به، غفرت له كل أخطائه وذنوبه، وذكرت له كل أمجاده وانتصاراته.

وكتبت جريدة «أديب إسحاق»:

«كان أمس من أيام مصر المعدودات ازدحمت فى صبحه العربات والأقدام على أبواب السراى للتوديع وتواردت مواكب الذوات والوجهاء والنبهاء والعلماء لوداع الأمير السابق».

ويحاولون تبريد الألم بما يبثون من عواطف الأسف ويظهرون من علائم الود..

ولما كانت الساعة العاشرة والنصف أقبل الجناب الخديوى لتوديع والده الكريم وعند الحادية عشرة خرج أميرنا السابق يتوكأ على توفيقه العظيم وصعد إلى العربة وجلس خديونا السابق عن يساره.

وركب من بعده الأميران الجليلان دولتلو حسن باشا ودولتلو حسين باشا ثم الوزراء والذوات والعلماء والوجوه والأعيان.

وكانت العساكر مصفوفة على الجانبين مسلمة على أميرها السابق والموسيقى العسكرية تصدح ألحان الوداع حتى وصل الموكب إلى المحطة ووقف الجناب العالى مودعًا والده وعيناه مغرورقتان بالدموع وضمه إليه متأثراً من رقة عواطفه وأهاج ذلك الموقف خاطره فوقف وألقى خطابًا بالتركية مودعاً مؤثراً.

وكان من أشد المناظر حزناً منظر الخدم والجوارى مودعين سيدهم وسيداتهم بدموع مزجت بدماء القلوب ويرفعون أصواتهم بالبكاء حيث انقبضت الصدور حزناً وغمًا، وانكمدت النفوس أسفاً.

وفى الساعة الرابعة بعد الظهر وصل القطار المخصوص المقل لجلالة الخديوى السابق فاستقبله فى محطة القبارى سعادة محافظنا الأكرم وبعض أمراء العسكرية وكثير من رؤساء المأمورين ووجهاء المدينة.

ولما استقر القطار نزل منه الأمير المعظم فسلم على كل من كان لديه سلام من المودعين.

وحينما وصل الركب الميناء ركب القارب المخصوص وتبعته قوارب المشيعين ولما وصل إلى المحروسة أطلقت المدافع إيذاناً بوصوله وإجلالا لقدره ورفعت له البوارج الأجنبية الراسية ألويتها ولما صار على سطح السفينة ألقى على من حوله السلام ونظر إلى الثغر نظرة المودع بالأسف، وغلبته الدموع فأبكى كل من رآه. ثم عاد المودعون من الباخرة فارتفع دخانها لتشق العباب قاصدة أزمير وقيل نابلى».

وكتب القنصل الأمريكى فارمان:

استقبلت البلاد خبر عزل الخديوى بهدوء ولكن كان إجماعًا على العطف والاحترام لشخصه، ومنذ تنازله لم يخل قصره من وفود الزوار الذين يأتون زرافات ليعربوا له عن ولائهم، ويوم سفره احتشدت جموع زاخرة فى المحطة وعلى طول الطريق إلى الإسكندرية وقد صعد كثيرون إلى ظهر الباخرة ليودعوا الخديوى السابق وكان هادئاً مبتسماً واستقبلهم وصافحهم واحداً واحداً حتى حان موعد القيام.

وقال الجنرال «جوردون»: «لو أعطيت الفرصة لإسماعيل لما تطورت الأمور إلى ما انتهت إليه.. أى لما قامت الثورة العرابية ولما تدخلت القوات البريطانية ولما احتلت بريطانيا مصر، وكان جوردون متعاطفاً مع «عرابى» معارضاً للاحتلال.

الميلاد - ٢ :

تأخر وصول الفرمان السلطانى بتولية الخديوى الجديد، وساد بعض القلق ولم يعرف أحد أن فلول الدستوريين والإصلاحيين فى حاشية السلطان والذين استبقاهم للتمويه، جاهدوا فى معركة يائسة للعدول عن تولية **توفيق** وأن يستبدل به أمير آخر كان يعيش منفيًا فى إسطنبول هو الأمير «إبراهيم حليم».

وكانوا يعرفون الحقيقة عن «**توفيق**» وأنه آخر من يصلح للمنصب فى ظل الأحوال العصيبة التى تسود مصر، وكان المرشح الآخر معروفًا بوطنيته واستقامته وكان على صلات بالوطنيين الدستوريين فى



الديموقراطية الحزبية فى مصر

مصر ويحظى بمكانة وتقدير لديهم، وقد نفاه **إسماعيل** لأنه كان يخشاه ومنحه معاشًا سخياً فى المقابل، وقد سعى إلى العرش بعد عزله لأنه كان يعرف أن **توفيق** لن يكون أكثر من دمية فى يد الأجانب»!

وفشلت المساعى وتمسك اللورد **دوفرين** بولى العهد **محمد توفيق**، وأيده السلطان الذى لم يكن يرفض له طلباً - وتمسك اللورد أيضًا بأن يرث كل المزايا والمكاسب التى حصل عليها والده، ولم يستثن سوى مزية واحدة تتعلق بالجيش، وأن يعود إلى ما نصت عليه معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ أى لايزيد عدده على ثمانية عشر ألفًا وقد استرعى هذا الاستثناء نظر الوطنيين ووصل الفرمان فى النهاية وأقيمت الأفراح أربعين ليلة إلا ليلة كما تقضى التقاليد وكان الرأى السائد عن ولى العهد مغايراً تماماً لما لايعرفه سوى العارفين ببواطن الأمر.

كان معروفًا بانحيازه للوطنيين، وأنه صديق حميم لأبو الوطنية والدستور **محمد شريف** باشا، ويحتذى به ويتعلم منه أصول السياسة والحكم المستنير، وأنه أيضًا تلميذ ومريد مخلص أمين لأستاذ الجميع **جمال الدين الأفغانى** ولم يكن يفارقه.

وقد امتدحه وزكاه للقنصل الفرنسى «**البارون دى رنج**، نصير الوطنيين وأنه يوم تؤول إليه السلطة سوف يكون خيراً على البلاد ولن يكرر أخطاء أبيه.. وذهب **شريف** باشا ذات يوم خلال تفاقم الأزمة ليشير على الخديوى الأب بأن يتنازل طواعية عن العرش لابنه المخلص **توفيق** ويتفادى إرغام الدولتين له على التنازل.

لم يعرف أحد ولم يكن أحد ليصدق أنه كان على صلة وثيقة بالقنصل البريطانى وينقل له كل الأخبار والأسرار، ويندد له على الدوام بكل سياسات ومغامرات، أبيه وتهوره فى آخر أيامه!

وطمأن الخديوى الجديد الأمة جمعاء ببيان مفصل نشره موجهاً إلى رئيس الوزراء **شريف** باشا جاء فيه: «إن العناية الإلهية سلمت زمام الحكومة المصرية إلى يدنا فضلا منها وإحساناً وهذه نعمة لا يؤدى شكرها إلا بحسن القيام بأداء وظائف ذلك المقام.

إن الحكومة الخديوية يلزم أن تكون شورية وأن يكون نظارها مسئولين، وقد اتخذت هذه القاعدة مسلكاً لا أتحول عنه وعلينا تأييد مجلس شورى النواب وتوسيع لوائحه ليكون له الاقتدار فى تنقيح القوانين وتصحيح الموازين وغيرها من الأمور المتعلقة بها وبحسب مقتضيات الأحوال.

وإنى معتقد فى مأمورى الحكومة المصرية الصدق والاستقامة ومؤمل أن يسيروا فى المستقبل بالسيرة المرضية ويعرفون أن معظم الغنى غنى النفس وأغلى الشرف شرف العفة وأثمن الحلى حلى الاستقامة وأقوم الطرق طريق الحق والعدالة».

واستطرد البيان فى عرض برنامج شامل للإصلاح العام فى الإدارة والمالية والتعليم والزراعة والتجارة.. واختتمه قائلا: «على أن تكون أول واجبات الحكومة العمل على راحة العباد وسلوك سبل الرشاد والسداد والأمل أن تصرفوا هممكم فى رؤية أمور الحكومة متحدى القلوب متفتحى الأفكار لما فيه خير الإصلاح.. إنه ولى التوفيق».

ووفقًا للأصول الدستورية «الشورية» قدم رئيس الوزراء استقالته ليمارس الخديوى حقه فى الاختيار ورد عليه فوراً بتكليفه بإعادة تشكيل النظارة بخطاب تكليف جاء فيه:

«.... أن تكون النظارة الجديدة مؤلفة من أعضاء مصريين أصليين يتبعون فى سيرهم الطرق المنصوص عليها وأن يحتفظوا على مأموريتهم كل التحفظ لأنهم سيكلفون

بالمسئولية أمام مجلس الأمة الذى سوف يجرى انتخاب أعضائه وتعيين اختصاصه بوجه كاف للقيام بما يلزم للحالة الداخلية ومرغوب الأمة نفسها ولتجهيز النظارة قبل كل شىء فى أن تستعد لإصدار قوانين مماثلة للقوانين الجارى العمل بها فى أوروبا مع مراعاة عوائد الأهالى وأخلاقهم وما يلزم إليهم.

«ولاشك أنكم سوف تستعينون على هذه الأمور بالرجال المشهود لهم مثلكم بالأمانة والاحترام».

وعكف رئيس الوزراء واثقًا متفائلا على إجراء التعديلات الطفيفة على المشاريع الجاهزة التى كانت على وشك التصديق والنفاذ وملاءمتها لما حدث من تطورات اللمسات الأخيرة لمشاريع الدستور وقانون الانتخاب، والتى كانت جاهزة للتصديق مع بعض تعديلات فى الشكل يوجبها ما حدث من تغيير.

وعززت الصحافة تفاؤل الناس.

وكتبت «الوطن»:

«علمنا علم اليقين أن اللائحة الأساسية والانتخابية [الدستور وقانون الانتخاب] تقررتا فى مجلس النظار بعد تعديل لا يغير شيئًا من مقاصدها النبيلة وأنها رفعت إلى الحضرة السنية لتتشرف بالتصديق عليها وهذه من حسنات النظار الكرام الموجبة للمدح والمستلزمة للشكر».

ولكن مضى بعض الوقت ولم يعلن شىء، وخرجت «الريفورم»، وكانت وثيقة المصادر ولا تنقصها الجرأة وقالت:

«يبدو أن اتجاه الحكومة إلى تحقيق الديموقراطية يثير الدوائر الأجنبية ولا يرضيها وأنها أخذت تدبر المؤمرات وتحيك المناورات لكى تبطل المشروع وتعرقل السير فيه وتكره هذه الدوائر كراهية التحريم أن يتحرر المصرى المستعبد وأن يصبح مواطنًا مستقلا، وأن يعرف حقوقه ويطالب بها ويدرك واجباته ويلتزم بها.. ولكننا لا نزال نأمل فى همة الخديوى المعظم، وأنه لن يتراجع ولن يحرم البلاد من الحقوق التى تطالب بها ومن الأمانى الدستورية التى استكملت لوائحها والتى هى الضمان ودرع الأمان والتى تحتمى بها الأمة من مصائب ونوائب تدخل الأجانب وطال الانتظار ولم يوقع الخديوى على المشاريع المقدمة وضاق رئيس الوزراء ذرعاً بالموقف وطالبه بتفسير وإيضاح وفوجئ به يصارحه رسميًا وبلا حرج أو خجل أنه اكتشف:

«أن الأمة ليست مهيأة بعد للحياة الشورية وأن ما تحتاج إليه البلاد هو يد قوية تحسم الأمور المعقدة والمشاكل العسيرة ولا تضيع الوقت فى الجدل والنقاش العقيم».

وأنه قرر لذلك:

«تولى كل السلطات بنفسه لأن مجلس النواب والدستور والانتخاب ليست كلها سوى ديكور مسرحى يعجبك وتحب أن تتباهى به ولكنه لا يصلح للبلاد».

وأضاف الخديوى الوقاحة إلى الصراحة وخلع كل الأقنعة.

وكانت الصدمة شديدة الوقع على رئيس الوزراء الذى لم يتوقعها، ولابد أنه تذكر ما قاله له الخديوى الأب حينما ذهب يشير عليه بالتنازل وعرف أن ذلك كان بإيحاء من ابنه «إن توفيق يتآمر ضدى مع القناصل» وأنه نفى ذلك واستبعده تمامًا.. وتذكر لاشك ما نقله دبلوماسى إيطالى أن الأب صارحه ذات يوم فى منفاه بأن ابنه «أمير ولكنه يحمل نفسية العبد».

ولم يجد رئيس الوزراء ما يعبر به عن غضبه ومرارته سوى أن يبعث برسالة لاذعة إلى القنصل البريطانى الذى لاشك دفعه إلى ذلك .. قال:

«إننى آسف أشد الأسف كمصرى للعودة إلى نظام الحكم المطلق وربما كان هناك كثيرون داخل السراى وخارجها يفيضون طرباً لما حدث ويرون فيه انتصاراً لمبادئهم ومصالحهم الأنانية ولكننى أحب أن أؤكد لكم أن عودة نظام الحكم المطلق فى مصر الآن لن تؤدى إلا لشىء واحد هو الكارثة، وبعث إلى الخديوى باستقالته».

واستقبل الخديوى فى اليوم التالى كل القناصل الأجانب بلا استثناء والذين هنئوه على الخطوة الحاسمة التى قام بها وأكدوا له تأييدهم لتوليه السلطة كاملة.. وبدا الأمر كما لو كان متفقًا عليه من قبل.

وخرجت جريدة «الريفورم» تقول:

«ترفض الدول المتمدينة أن تطبق مصر نفس ما تطبقه فى بلادها وأن يقوم مجلس نواب منتخب يشارك الحكام السلطة».

وتفضل أن يسود فى مصر حكم فردى مطلق يستأثر فيه الحاكم بكل السلطات.

كشف **چون نينيه** فى مجلة «السيكل»، وقال:

«فى الواقع وحقيقة الأمر لم ينتقل الحكم فى مصر إلى الفرد ولكن إلى القناصل ولن يعدو الخديوى أن يكون مخلب قط، ومجرد واجهة يمارسون السلطة وراءها ولن يصدر بعد الآن قرار صغير أو كبير قبل أن يصدق عليه قنصلا بريطانيا وفرنسا هذا إن لم يضعا القرار أولا».

وهب «الأستاذ» **جمال الدين** ليندد بما فعله تلميذه الأمين وأعلن أنه ارتد وتنكر لكل ما دعاه وأصبح خارجاً على الأمة!!

وكان **جمال الدين** يتوسم الخير فى توفيق لأنه كما وصفته، كان ميالا إلى الشورى وينتقد سياسات أبيه وإسرافه، وقد تعاهد معى على إقامة دعائم الشورى وأعلن لى على مسمع من جمهور كبير، إنك أنت موضع أملى فى مصر أيها السيد».

وحينما ذهب **جمال الدين** ليهنئه بالعرش وجد من الترحيب والتمجيد ما شجعه على بذل النصيحة وقال:

«إن قبلتم نصح هذا المخلص لكم لأسرعتم فى إشراك الأمة فى حكم البلاد على طريق الشورى وتأمرون بإجراء انتخاب نواب عن الأمة لسن القوانين وتنفيذها باسمكم وإرادتكم ويكون ذلك أثبت لعزتكم وأقوم لسلطتكم».

وأظهر الخديوى قبوله وامتنانه التام والتزامه بالتنفيذ.. ثم كان ما كان.

ونصّب الخديوى نفسه حاكماً فرداً مطلقاً بعد شهر ونصف فقط من بيانه الأول «الشورى»، وصدر الأمر الكريم الخاص بإلغاء مجلس النظار وإبطاله ومسئولية كل ناظر أمام مجلس برئاسة الخديوى».

ونص الأمر على أنه:

«بما أن مجلس النظار صار لغوه، وتقرر لدينا أن كل ناظر يكون مسئولا عن الأشغال

المنوطة بإدارة نظارته وأن المواد التى كان جارياً تقديمها ورؤيتها بذلك المجلس هذه من الآن فصاعداً يكون النظر فيها بمجلس يجرى انعقاده بمعيتنا من النظار تحت رئاستنا، وكل من النظار إذا وجد عنده أشياء من هذا القبيل يستصحب معه أوراقها ومعلوماتها عند حضوره إلى المجلس لأجل رؤيتها وحصول المداولة عنها حسب اللازم فعلى هذا وما هو معلوم لدينا فيكم من كمال اللياقة والأهلية وقد عيناكم ناظراً على ديوان.. وأصدرنا أمرنا هذا لكم للمعلومية والمبادرة فى مباشرة إدارة مأموريتكم هذه بكمال الاعتناء والاهتمام على الوجه المرغوب كما هو مطلوبنا وأصدر الخديوى تعليماته إلى أعضاء النظارة الجديدة الذين اختارهم بأن يجتمع مجلس النظار تحت رئاسته مرتين كل أسبوع وأن يكون كل ناظر مستعداً بالمذكرات والموضوعات التى يرغب فى تقديمها إلى المجلس والتى سوف تعرض للبحث الدقيق كما تقرر تسجيل محاضر هذه الجلسات حتى يكون كل ناظر مسئولا فى نظارته عن القرارات التى تم اتخاذها فى المجلس.

وضمت الوزارة عدداً من ألد أعداء «الحزب الوطنى» والحركة الشورية ومن أنصار التدخل الأجنبى وقد رشحهم القنصلان الإنجليزى والفرنسى واللذان أصبحا مستشاريه «وكان يحرص حرصاً بالغاً على إطلاعهما على كل ما يفعله مقدماً ومحاولا تقديم المبررات المقنعة».

وكان أول قرار اتخذه المجلس الجديد بعد أسبوع من تأليفه أحد أشد القرارات خسة وضعة والذى صدم العامة والخاصة وأفزعهم وكان نفى الأستاذ «**جمال الدين الأفغانى**» من مصر بعد إقامة دامت ما يقرب من تسع سنوات لم ينف من لم يتأثر بفكره أو إشعاع شخصيته «وكان التنفيذ غاية فى الغدر إذ قبض عليه ليلة الأحد السادس من رمضان سنة ١٢٩٦ هـ ٢٤ أغسطس سنة ١٨٧٩م هو وخادمه الأمين «عارف أبو تراب» وحجز فى الضبطية «قسم البوليس» ولم يمكن حتى من استحضار ملابسه وحمل فى الصباح فى عربة مقفلة إلى محطة السكة الحديد ومنها نقل تحت الحراسة الشديدة إلى السويس وأنزل منها إلى باخرة أقلته إلى الهند



الديموقراطية الحزبية فى مصر

وألزمته الحكومة البريطانية هناك بالإقامة الجبرية».

وفى اليوم التالى أصدرت الحكومة بياناً مسهباً ألزمت كل الصحف بنشره قال:

«لما كان الأمن والأمان والراحة والاطمئنان يتوقف عليهما تمام العمران فى الممالك والبلدان ومن أنجع الأبواب وأصلح الأسباب التى تحتاج لها الممالك فى سلوكها فى أقوى الممالك، قطع دابر المفسدين الساعين فيما يضر الدنيا والدين، ويكون ذريعة للطائشين المتظاهرين من الناس بمظهر الحرية بدون أساس، البانين ذلك على غير شرع وأصل ثابت وفرع وإنما هو مجرد خزعبلات وترهات وأشراك وأحبولات نصبوها لاقتناص أمثالهم السفهاء الجهلاء الذين هم بمعزل عن معرفة شىء من صوالح الأحوال والتوصل إلى أغراضهم الفاسدة ومقاصدهم السياسية الفاسدة وحكومتنا التوفيقية الجليلة التى ما زالت متيقظة كل التيقظ لا تغادر فى استقصاء الجزئيات والكليات صغيرة أو كبيرة لاسيما فى هذا العصر الجليل الذى أنعم الله به عليها بحضرة خديويها هذا الموفق الجدير بكل تبجيل الباذل كليته فيما ينفع به العباد وإصلاح حال البلاد ورفع كل خلل ودفع ما يوقع فى الزلل، فمن ثم قد استشعرت أن هناك جمعية سرية من الشبان ذوى الطيش مجتمعة على فساد الدين والدنيا المضر بالبرية ورئيسها شخص يدعى **جمال الدين الأفغانى** مطرود من بلاده ثم من الآستانة العليا لما ارتكن من أمثال هذه المفسدة فى ديارنا المصرية المتحققة بالقبض من أهل الضبط والتيقظ والبصيرة والعثور على أوراق عنده مضمونها شاهد عليه بالتوسل بتلك الجمعية إلى السعى فى جميع القبائح والمفاسد التى لا تخفى على أهل الكياسة خصوصاً رجال الحكومة المحنكين المدربين على السياسة والرياسة وهذا من أكبر ما يغير الأفكار ويجب أن يعامل مرتكبه بالتشديد والإنكار فالتزمت هذه الحكومة الحازمة أن تتخذ الطرق اللازمة وتستعمل السداد فى قطع عرق هذا الفساد فأبعدت ذلك الشخص المفسد من الديار المصرية بأمر ديوان الداخلية ووجهته من طريق السويس إلى الأقطار الحجازية لإزالة هذا الفساد من هذه البلاد عبرة للمعتبرين ولمن يتجاسر على مثل هذا من المفسدين البادى من أفعالهم الظاهرة أنهم لا خلاق لهم فى الدنيا والآخرة ولا يخفى أن الاجتماع على أمثال هذا من أهل الفساد يضر بالنفس ويسرى إلى العباد ولا يكون موجباً للوقوع فى الشبهات المستلزمة للضرر وسلب أمنية الحكومة السنية منه فى جميع الحالات ولابد أن الحكومة تقطع دابرهم حيث إن بقاءهم فيها مضر بالعالمين فتبصرها بمثل هؤلاء حتى يستراح من مقاصدهم القبيحة الواضحة الصريحة وينبغى للعاقل أن يتباعد عنهم اتقاء للشرور وحذاراً من الوقوع فى المحظور ويعتبر بغيره ولا يراعى حظوظه بدون تأمل فيقع فى شرك أعماله وبالجملة فيجب التباعد عما يورث سوء الحال ويعود بالضرر فى جميع الأحوال».

وأتبعت الحكومة قرارها بالنفى ومنشورها بالطعن والتجريح بقرار صدر إلى الشيخ **محمد عبده** بأن «يلزم قريته ولا يبارحها ولا يخالط الناس».

وحينما أحاط الناس فى ميناء السويس **بجمال الدين الأفغانى** وقد استبد بهم الحزن والسخط قال لهم مواسياً: «لا تقلقوا إنى تارك فيكم **محمد عبده**».

وكان ذلك يكفى لتحديد إقامته وعلق **چون نينيه** على ما حدث وكتب:

«هذه ضربة موجهة إلى المثقفين عامة وبعد ما أصبحوا قوة توجه الرأى العام وتقوده».

كان **جمال الدين** المعلم والأب الروحى للتجديد والتنوير وما فعله «**مارتن لوثر**»

بالمسيحية، فعله الأفغانى بالإسلام. ولهذا التف حوله صفوة من كل الطبقات والفئات ومن كل الأديان، وساد نفوذه الروحى والثقافى والسياسى وتغلغلت آراؤه وتعاليمه، وحظى جمال الدين برعاية الخديوى إسماعيل الذى هيأ له الإقامة فى مصر، ودفع عنه هجوم المتزمتين من علماء الدين.. ووجد الخديوى فى تعاليم الأستاذ سنداً روحياً وفكرياً قوياً لمشروعه فى تحديث مصر وأن تنفتح على العالم لكى تقف على قدم المساواة مع أوروبا.

«كان جمال الدين يعمل على تجديد الإسلام بدراسة الفلسفة والحقيقة العلمية التى تحرر النفس من المبادئ الدينية الجامدة».

«وكان من جهة أخرى يعمل على إيجاد وترقية النظم الدستورية وتوطيد دعائم الحرية فى الممالك الإسلامية لتخليصها من نفوذ المستعمرين الأوروبيين الذين يستغلونها ويستعبدونها».

كما كتب تلميذه الأول الإمام محمد عبده وقال:

«بينما كان الناس لا كاتب بينهم يعظهم ولا خاطب جاء إلى هذه الديار السيد جمال الدين الأفغانى وركن إلى الإقامة بمصر ثم اشتغل بتدريس بعض العلوم العقلية وكان يحضر دروسه كثيرون من طلبة العلم ينتقلون بما يكتبونه من تلك المعارف إلى بلادهم أيام العطلة ويذهب الزائرون بما ينالونه منها إلى أحبائهم فاستيقظت مشاعر وانتبهت عقول وخف حجاب الغفلة فى أطراف متعددة من البلاد خاصة فى القاهرة».

أزاح جمال الدين الصدأ الذى تراكم على عقول المسلمين حتى ينفتحوا على حضارة العصر وعلومه تماماً كما فعل أسلافهم الأول حينما انكبوا على الحضارات والثقافات ونهلوا منها وترجموا أثمن كتبها وأثروا حضارتهم وتراث الإنسانية.

ونادى الأفغانى ضمن ما نادى به «الدين لا يصح أن يخالف الأفكار العلمية».

وقال:

«ما معنى أن باب الاجتهاد مسدود؟ وبأى نص سد باب الاجتهاد وأى إمام قال لا ينبغى لأحد من المسلمين بعدى أن يجتهد ليتفقه فى الدين، أو أن يهتدى بهدى القرآن وصحيح الحديث أو أن يجد ويجتهد لتوسيع مفهومه منها والاستنتاج بالقياس على ما ينطبق على العلوم العصرية وحاجات الزمان وأحكامه».

وضرب الأفغانى مثلاً:

«أثبت العلم كروية الأرض ودورانها وثبات الشمس وأثره على محورها وهذه الحقيقة مع ما يشابهها من الحقائق العلمية لابد أن تتوافق مع القرآن والقرآن يجب أن يجل عن مخالفته للعلم الحقيقى خصوصاً فى الكليات فإذا لم نر فى القرآن ما يوافق صحيح العلم والكليات، اكتفينا بما جاء فيه من الإشارة ورجعنا إلى التأويل إذ لا يمكن أن تأتى العلوم والمخترعات بالقرآن صريحة واضحة وهى فى زمن التنزيل من الخلق كامنة فى الخفاء لم تخرج إلى حيز الوجود، ولو جاء القرآن وصرح بالسكك الحديدية والبرق وما تفعله الكهرباء فيه من العجائب وغير ذلك لضلت الناس وأعرضت عنه وحسبته كذباً».

وحتى فى مسألة التطور والنشوء والارتقاء التى لا يحتمل المتزمتين والمجمدين سماعها ولا يتحرجون من إلقاء تهمة الكفر والإلحاد على من يناقشها «قال الأفغانى مقالا يستحق التأمل.

سئل عن رأيه فى قول المعرى: والذى حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد وهل يقصد ما عداه داروين بنظرية النشوء والارتقاء.. قال: لا أغالى ولا أبالغ إذا قلت ليس على سطح الأرض شىء جديد بالجوهر والأصل أما مقصد أبى العلاء فهو ظاهر واضح وليس فيه خفاء فهو يقصد النشوء والارتقاء مهتدياً بما قاله علماء العرب قبله لهذا المذهب إذ قال أبو بكر بن بشرون فى رسالته إلى أبى اللمع عرضاً فى مبحث للكيمياء.

«إن التراب يستحيل نباتاً والنبات يستحيل حيواناً وإن أرفع المواليد هو الإنسان وهو آخر الاستحالات الثلاث. فإذا كان بناء مذهب النشوء والارتقاء على هذا الأساس فالسابق فيه علماء العرب وليس داروين مع الاعتراف بفضل الرجل وثباته على تبعاته وخدماته للتاريخ الطبيعى من أكثر وجوهه.

ولكن أشد ما كان يثير حفيظة المستعمرين والمستبدين ضده كان تبشيره ودعوته للثورة الديموقراطية الاجتماعية:

«أنت أيها الفلاح المسكين تشق قلب الأرض لتستنبت منها ما يسد الرمق ويقوم بأود العيال فلماذا لا تشق بها قلب ظالمك.. لماذا لا تشق قلب الذين يأكلون ثمرة أتعابك» وكان متقدماً على كل علماء المسلمين يقول: الاشتراكية وإن قل نصراؤها اليوم، فلابد أن تسود العالم يوم يعم فيه العلم الصحيح ويعرف الإنسان أنه وأخاه من طين واحد ونسمة واحدة وأن التفاضل إنما يكون بالأنفع من السعى لصالح المجموع وليس بتاج أو نتاج أو مال يدخره أو كثرة خدم يستعبدها أو جيوش يحشدها أو غير ذلك من عمل باطل أو مجد زائل وسيرة معرة لآخر الزمان».

لم يكن فقط مارتن لوثر «الإسلام» كانت محاضرات جمال الدين ودروسه مهرجانات وأعياداً ثقافية يهرع إليها الناس من كل الفئات والطبقات وتنشر أخبارها الصحف ويتداول ما جاء فيها العامة والخاصة فى كل مكان.

نشرت «القاهرة» صحيفة «أديب إسحاق» والتى كان يسميها لسان حال الأستاذ:

«وردت إلينا المقالة الآتية من حضرة مظهر نور الجمال والجلال ومطلع بدر الحكمة والكمال العالم الفاضل الأستاذ الشيخ محمد عبده مدرس علم الكلام الأعلى بالجامع الأزهر.

«فى ليلة الأحد الماضى انعقد درس السيد الأستاذ جمال الدين الأفغانى وانتظم فى سلكه جمع غفير بمصر من نبهاء طلبة العلم الوطنيين وفضلائهم وكذلك من الأفندية مستخدمى الدواوين و بمحضر هؤلاء وأولئك شنف المسامع عقل جليل فى شأن أكرم أمة وما يلزم أن تسلك.

وقد رغبت نشره فى الجرائد الوطنية تعميماً للفائدة وبياناً لما انطوى عليه من حسن المقاصد».

ونص المحاضرة ونشرت مرة أخرى.

اتصل ببعض شبان الإسكندرية الوجهاء النبهاء خبر قدوم سيدنا الأجل الفيلسوف الأكبر الأستاذ **جمال الدين** إلى الإسكندرية ووفدوا إليه ليمتعوا الأبصار بأنواره كما تمتعت الأسماع بأخباره ثم سألوه أن يخطب فيهم خطبة عمومية يستفيدون من بيانها حكمة وأدباً وأجابهم إلى تلك وخرجوا من لدنه يطلقون ألسنتهم بالثناء عليه ثم شكلوا لجنة منهم للاهتمام بشئون محل الخطاب مؤهلة من الخواجات **نجيب سرسق وإيليا بتشه، وجورج زغيب ويوسف مجلع** وسليم نقاش واستقر رأيهم أن يكون ذلك فى مسار هذا النهار فى قاعة زيزينيا ورفعوا الأمر إلى حضرة أستاذنا فوافق عليه، ثم رأى أن يجعل لهذا السعى أجراً حسناً، فضلا عن أثره المعنوى بأن يكون الدخول لذلك المحفل بأوراق تعد قيمتها لفقراء الإسكندرية وكلف بذلك أعضاء المحفل فترحبت ألسنتهم بالشكر وسارعوا إلى توزيع أوراق الدعوة.

وفى المساء كانت قاعة زيزينيا محفلا لنبهاء الناس أحدقت فيه الأعين بروح الفضل والحكمة المتجسم فى ذات سيدنا الأستاذ الأجل الفيلسوف الأكبر **جمال الدين الأفغانى** وتفتحت الأسماع لالتقاط درر ألفاظه الحكيمة والتشنف بجواهر أقواله الفلسفية وقام أعزه الله فى ذلك الجمع خطيباً يصقل الألباب ويهدينا مناهج الألباب بالكلام البرىء الخالى من الكلف حتى تمنت الجوارح لو كانت كلها أذناً تلتقط درر حكمته وودت الأعضاء لو كانت بأسرها عيوناً تتمتع بأنوار رؤيته وقد وعينا من نطقه الكريم ملخص حكاية الفائق الوضع الجيد الوقع الذى ارتفع له حجاب السمع وانخفض له جانب الطبع.

وقد أمضى **جمال الدين** أسبوعه فى الإسكندرية وقد ترتب على بقائه فى الإسكندرية أقل من أسبوع شفاء مئات من الأفكار من علة السكوت ومئات من الأبدان من علة الفقر والخمول وما زال مصدراً لمنفعة بنى الإنسان وما برح مثنياً عليه بكل لسان وجذوة مشتعلة لا تنطفئ.

كان إبعاد **الأفغانى** من مصر هدفاً بريطانياً رئيسياً، وقد طاردته منذ بدأ دعوته فى مسقط رأسه أفغانستان ثم بعد أن انتقل منها إلى الهند جوهرة التاج ثم بعد أن ذهب



الديموقراطية الحزبية فى مصر

إلى إيران، ثم إسطنبول حتى حط الرحال فى مصر ولم تكن لتستطيع ذلك فى عصر **إسماعيل**. وفى خضم الصحوة الوطنية والديمقراطية والتى كان مفجراً لها وتربصت به حتى حانت اللحظة التى تستطيع فيها نفيه ثم على الطريقة البريطانية أن تلطخ سمعته وسيرته وكانت بريطانيا تدعى أنها أكبر إمبراطورية إسلامية بعد تركيا وكان تسخير الإسلام - سواء فى - استئناس المسلمين الذين اعتبروا الإمبراطورية «دار حرب»، أو فى بث الفرقة بينهم أو بينهم وبين الأديان الأخرى تطبيقاً لسياسة «فرق تسد»، وجندت لهذا الهدف جيشاً من المستشرقين عكفوا على دراسة الإسلام وتفسيره بما يبرر بل يثبت شرعية الاستعمار وجيش آخر من الفقهاء ورجال الإفتاء ابتدعوا الطرق والملل والنحل لتدين بالبقاء والولاء للسلطان المحلى والبريطانى.

ولهذا كان «مارتن لوثر الإسلام» الذى دعا إلى التجديد والتنوير وإلى التحرر الشامل من الاستعمار والاستعباد - كان خطراً داهماً على الإمبراطورية. ويبطل كل دعاواها بأن البريطانيين أهل كتاب لا يتدخلون فى الدين، وأنهم أهل عدل وعلى المسلمين أن يتعاونوا ويتعايشوا معهم وينعموا بعدلهم وتقدمهم.

وحقق لهم الخديوى الجديد هذه الأمنية الغالية ولم يكن خطر **جمال الدين الأفغانى** على الإمبراطورية العثمانية بأقل منه على الإمبراطورية البريطانية، كان السلطان «**عبد الحميد**» يدعو إلى جامعة شعوب إسلامية للحكام.. أى للطغاة مثله، وأن ينصب نفسه فوقهم جميعاً ظل الله على الأرض.

وكان **جمال الدين** يؤمن ويدعو إلى جامعة شعوب إسلامية تنفض عنها كل أغلال الاستعمار والاستغلال والاستبداد وتتفتح على كل حضارة العصر ومدنيته وترد للإسلام كل هيبته وحيويته وتبعث مجده..

ولم تكن سعادة السلطان بنفى **جمال الدين** بأقل من سعادة حكومة جلالة الملكة والإمبراطورة.

ولا ريب تلقى الخديوى التهنئة والمكافأة وكان القرار الثالث هو حل مجلس النواب والأمر إلى الأعضاء، بأن يعود كل منهم إلى بلده ووقف مشاريع الدستور وقانون الانتخاب «نهائياً».

وتتابعت كل هذه القرارات «المصيرية» فى أقل من شهر وكان لابد أن تتمخض عن نتائج وعواقب.

لم تكن إقالة **شريف** باشا والاستخفاف «بأوهامه»، ولم يكن إبعاد «**جمال الدين**»، وحملة الطعن والتشكيك فى شخصه ومبادئه، ولم يكن تسريح نواب المجلس وقادة الدورة الأخيرة «العاصفة»، ولم يكن تعثر الخديوى فى أن يدير شئون البلاد وحده مع من يختاره من وزراء.. لم يكن ذلك ليمر سهلا يسيراً بلا نتائج ولا عواقب مضادة ولم يلبث أن تجدد السخط وثار القلق واشتد وخافت الدولتان تفاقم الأمور، كانوا يعرفون حدوده، وأنه يمكن تسخيره واستخدامه فيما يطلب إليه ولكن لا يعتمد عليه فى الأعمال الكبيرة والحاسمة، وصفته صحيفة «فانيتى فيز» البريطانية قائلة:

«هو كائن أليف لطيف ضعيف محدود المواهب دائم الشك فى كل شىء يفتقد إلى الثقة وكل ما يعرفه ويقتنع به عن يقين هو أنه لا حياة له ولا بقاء على الكرسى الذى يجلس عليه إلا فى حماية بريطانيا ولن تجد وزارة الخارجية البريطانية بحماقتها وعجزها وجهلها أفضل منه لكى يغرق بلده فى بحر من الفوضى لا تستطيع الخروج منه. وليس له بعد بريطانيا سوى أمه، وكانت إحدى محظيات أبيه الخديوى **إسماعيل**، ولم

يعترف بها زوجة شرعية إلا قرب حفل افتتاح قناة السويس وبدأت منذ ذلك الحين تبسط سلطتها.. وهو يرث أخلاقها ويستمع لنصحها، وهى التى حرضته على منع إخوته غير الأشقاء، «حسن» و«حسين» و«إبراهيم» من العودة!!

وكتبت عنه مرة أخرى:

«لا يعدو الخديوى «توفيق» أن يكون دمية فى يد بريطانيا ولا يزال يتخبط ويحاول اكتشاف طريق وسط ضباب كثيف لا يحيط به أحد قط ذو كفاءة أو محل ثقة لأن ليس هنا واحد فقط يثق به أو يحمل له مكانة أو احترامًا. وهو يستمر بوسيلة واحدة هى موهبته الخارقة فى الدس والوقيعة وفى النفاق والتآمر والتسلل من السلطان العثمانى إلى القنصل البريطانى إلى القنصل الفرنسى ومن «شريف» إلى «رياض» إلى «موتشير محمود سامى» أشد الناس ازدراءً له واحتقاراً له.. ولا أحد من هؤلاء جميعاً يحمل له ذرة من الاحترام أو يمكن أن يثق به ولو لعشر دقائق».

وكتبت «الكرونيكل» جريدة حزب الأحرار:

«يكفى أن يطوف الزائر أسبوعاً واحداً فى مصر لكى يدرك عن يقين أن أبغض وأحقر شخصية إلى الأهالى من كل الطبقات هو الخديوى وأقرب شخصية إليه هى مشعوذة ومنجمة تدعى «عائشة هانم»، يبدأ يومه بالاستماع إليها قبل أن يدخل عليه جيش الجواسيس بتقاريرهم.

وهو يستمد بقاءه فى الحكم من التأييد البريطانى، ومن حاميه الأول اللورد «دوفرين».

ولهذا طلب إليه القنصل البريطانى أن يرسل فى استدعاء «رياض» باشا لا لكى يتولى وزارة الداخلية كما كان يظن ولكن ليتولى الوزارة كاملة.

ونشرت كل الصحف نص البرقية التى بعث بها الخديو يستدعى «مصطفى باشا رياض»، ثم خبر ركوبه «وابور البحر» عائداً إلى مصر.

وكان «رياض» و«نوبار» هما فرسا الرهان اللذان تعتمد عليهما الدولتان»، وكان أحدهما خبيراً بالداخل وذا شهرة فى ذلك والآخر خبيراً بالداخل متمرسًا على الحكم والسلطة بالطريقة العثمانية وكان الاثنان يتسابقان فى إقناع الدولتين بضرورة التدخل.

كتب «إدوارد دايسى» أشهر دعاة «الإمبريالية» فى القرن الماضى كتاباً بعنوان «الطريق إلى الهند» محوره الدعوة إلى احتلال مصر تأميناً لدرة التاج والإمبراطورية عامة وروى فيه: «نوبار باشا يؤمن بضرورة التدخل منذ عام ١٨٧٥ ولدى بيع مصر لأسهمها فى قناة السويس وهو الذى دفع إسماعيل لطلب خبير بريطانى لبحث مشاكل المالية المصرية وقد طلب إلى حينئذ أن أقدمه لبعض الأوساط السياسية والمالية لكى يقنعهم بضرورة التعجيل بالتدخل وأن المصريين يفضلون أن ينتهوا إلى حكم بريطانيا عن أية دولة أخرى».

وكانت تصفية الحركة الوطنية الدستورية بقيادة شريف وتصفية الثورة الروحية الفكرية بقيادة جمال الدين مقدمة للمهمة الأخيرة والحاسمة وهى تصفية القوة الأشد خطراً أى الجيش، وكان ظهوره المفاجئ والمفزع، على الساحة السياسية «أسوأ ما حدث فى مصر فى القرن التاسع عشر» كما قال السير ريفرز ويلسون ووافقه كل البريطانيين ولم يكن ليقدم على ذلك سوى الرجل القوى الصارم الذى يهابه ويرهبه الجميع والذى يحمل ثأراً دفينًا ضد القوة التى أسقطته والتى أرغمته على الفرار والهرب!!

ووصل عطفتلو «رياض باشا» فى ٤ سبتمبر ١٨٧٩.

وفى اليوم التالى، لم يستشعر الخديوى أى حرج، ولم يستغرب أحد أن يصدر عن هذا الخطاب تكليفه بالوزارة:

«عزيزى رياض باشا لم أقصد بترأسى مجلس النظار أن أعيد السطوة الشخصية وإنما راعيت مع ذلك ضرورة الحال وملت على الرعية فى توثيق علاقتى بأعضاء الوزارة فلم يكن فى خاطرى عزم نهائى خصوصاً فيما يغاير المبدأ الذى اتخذته يوم ولايتى وهو أن أحكم مع مجلس الوزراء ولذلك فإنى مع الثقة بتشكيل وزارة جديدة وأجعل بين يديك رئاسة مجلس النظار حافظاً لنفسى حق الحضور فى اجتماعاته ورئاسته كلما دعت الحاجة إلى ذلك».

وشكل «رياض» وزارة من رجال العهد القديم [معظمها من الباشوات الجراكسة المعادين عداء مسمومًا للوطنيين والدستوريين وتميز من بينهم وزير الحربية «عثمان رفقى» والذى كان قائداً فى حرب الحبشة وعرف بكراهيته الشديدة للضباط الفلاحين والذين ترقوا من تحت السلاح، وممن ألقوا بتبعة الهزيمة عليهم، وألح على محاكمتهم وفصلهم».

وقد أراد «رياض» باشا اقتداء بمولاه الخديوى أن يستوعب موجة الكراهية والسخط التى أثارتها عودته، وقرر الإفراج عن الشيخ «محمد عبده» من منفاه فى القرية وعودته لكى يتسلم رئاسة تحرير جريدة «الوقائع المصرية» لسان حال الحكومة:

وكانت أول السقطات الكبرى للإمام ولكنها لم تخدع أحداً.. وذلك لأن «رياض» كما وصفه كاتب فى «الريفورم»:

«كان فضلا عن انحيازه للأجانب على درجة كبيرة من الصلف ومن الكراهية والاحتقار للمصريين ويعتقد أن الكرباج أصلح أداة لحكم الفلاحين واستطاع فى أقصر وقت وفى أدق الظروف وأخطرها أن يعيد البلاد إلى أسوأ تراث الماضى، وجند جيشًا من الجواسيس لتعقب زعماء المعارضة ونفى عدداً منهم إلى منافى السودان وقال چون نينيه:

«لم يعد هناك مناص من تبصير الأهالى بما ينتظرهم وأن يحملوا على كاهلهم مسئولية خلاصهم».

وتمخض «التفكير والتدبير» عن تحويل اجتماع ٧ أبريل إلى حزب سياسى على نسق الأحزاب الأوروبية وقال أيضاً:

«أثارت أعمال النظارة السخط فى نفوس المصريين جميعًا الخاصة والعامة وسادت روح المقاومة والبحث عن خلاص وتألفت حلقات وجمعيات للمطالبة بالحرية وأجمع الكل على ضرورة الاتحاد ومواجهة الحكم

الذى يسير بهم إلى الهاوية وتحددت المطالب الوطنية فى:

(١) عزل حكومة «رياض»

(٢) إعادة الحياة النيابية وانتخاب مجلس شورى النواب

(٣) إعادة الجيش إلى العدد المقرر له فى الفرمانات الأخيرة

وهكذا تكوّن الحزب فى اجتماع حلوان، وكان أول حزب سياسى عصرى فى تاريخ الشرق.

وبعد ست سنوات قام فى الهند حزب «المؤتمر» وكان فى بدايته مواليًا للإنجليز وتكون على يد موظف بريطانى كبير ليكون أداة لمعرفة ما يدور بين الطبقات «الصاعدة» فى لمجتمع الهندوسى..

تكون بعده بقليل حزب «الكومنتاغ» الصينى، بقيادة «صن يات صن» ليكون حزب الثورة الصينية «المسلحة» ضد الاستعمار الغربى والإقطاع الصينى، وكانت



الديموقراطية الحزبية فى مصر

هذه التجارب الثلاث هى التى بدأ منها تاريخ الشرق وكفاحه الوطنى الحديث.

وكان الحزب الوطنى المصرى تحالفًا متعدد الطبقات والفئات من الباشوات «الأحرار» مصريين وچراكسة وأتراكًا والأعيان العمد والمشايخ وبين العلماء والتجار والمثقفين وبين مسلمين ومسيحيين أقباط ووافدين واليهود وتلاميذ جمال الدين على أن أهم ما تميز به الحزب كان انضمام الضباط «الثوريين».

وكان الضباط «الفلاحين» قد كونوا تنظيمًا سريًا فى صفوف الجيش لدى بداية عهد إسماعيل حينما بدا أنه يستبعدهم بفضل الآخرى من الأتراك والشراكسة ورأس التنظيم القائمقام «على الروبى».

وبعد هزيمة الحبشة التى كانت أكبر كارثة عسكرية مصرية فى القرن التاسع عشر ألقى الضباط المصريون التبعة على القائد الشركسى «راتب باشا» وأركان حربه الأمريكيين وبادلهم القائد التهمة وألقى المسئولية عليهم وحوكم أبرزهم القائمقام «أحمد عرابى» وفصل من الجيش وانضم ضباط حملة الحبشة إلى التنظيم وانتهوا إلى ضرورة العمل الثورى الحاسم باغتيال الخديوى وطرد أسرة «محمد على» وإعلان الجمهورية ولكن نصحهم الأفغانى بالتريث وحينما جاء العرض من جماعة حلوان كان التنظيم جاهزًا.. وبرز «أحمد عرابى» ليكون بالإجماع زعيم المعارضة بجناحيها المدنى والعسكرى. ■






من موقع الوطن العربى

«الموجة الثالثة»*

السيد يسين

مقدمة :

١ ـ لا يمكن الإشارة الى الموجة الثالثة باعتبارها وصفاً للمجتمع الذى نشأ فى كنف الثورة العلمية والتكنولوجية وأصبح يطلق عليه مجتمع المعلومات، بغير الإشارة الى مبتكر المصطلح وهو الباحث السوسيولوجي والمفكر الشهير ألفين توفلر.

وقد أطل توفلر ـ الذى يعد من رواد الفكر المستقبلى ـ على العالم بكتابه الشهير «صدمة المستقبل» الذى صدر منذ أكثر من عقدين، واعتبر منذ صدوره مرجعاً رئيسياً مليئاً بالأفكار الخصبة والتنبؤات المنضبطة حول مستقبل المجتمع الإنسانى، والملفت للنظر أن كتاب «صدمة المستقبل» لم يكن محصلة تأمل فكر بحت لمؤلفه وإنما كان محصلة تأمل تاريخى دقيق فى تعاقب الثورات التكنولوجية فى تاريخ البشرية، بالإضافة إلى معلومات ميدانية استقاها المؤلف ـ وهو أصلا أستاذ فى علم الاجتماع ـ من مراكز التنمية والتطوير، بالإضافة إلى خبراته العلمية فى المصانع الأمريكية، ومقابلاته مع رواد الصناعة والتكنولوجيا والبحث العلمي. وهكذا استطاع توفلر بكتابه الأول ـ الذى ترجم إلى أكثر من خمسة وعشرين لغة ـ أن يحدث ثورة فكرية غير مسبوقة؛ ذلك أنه استطاع من خلال عروضه عن الوضع الراهن للمجتمع الصناعى فى الدول المتقدمة، والسيناريوهات المستقبلية التى صاغها عن المستقبل ـ أن يحول نظر صناع القرار والسياسيين والمفكرين والباحثين، بل والرجال والنساء العاديين الى المستقبل بحيث أصبح التفكير فى الحاضر وتطويره، يؤسس فى المقام الأول على صورة المستقبل المرغوبة، ومما يدل على التأثير البالغ لكتاب توفلر أن عبارة «صدمة المستقبل» دخلت قاموس مختلف اللغات، وأصبح الساسة والمفكرون والمثقفون يستهدون بها.

ثم واصل توفلر مسيرته وأصدر منذ سنوات كتابه الشهير «الموجة الثالثة» التى فصل فيها الحديث عن مجتمع المعلومات، الذى يأتى بعد الموجة الأولى ويعنى بها الثورة الزراعية، والموجة الثانية ويقصد بها الثورة الصناعية.

ثم استكمل توفلر ثلاثيته بإصدار كتابه الذى أحدث اهتماماً بالغاً فى كل أنحاء العالم وهو كتاب «تحول السلطة» عام ١٩٩٠ وعنوانه الفرعى الذى يدل على مضمونه «المعرفة والثروة والعنف على مشارف القرن الحادى والعشرين» ويقع فى أكثر من خمسمائة صفحة.

والحقيقة أن توفلر مهد بكتاباته المتعددة لعديد من الدراسات والبحوث التى أجراها العلماء الاجتماعيون عن مجتمع المعلومات وسماته، والآثار التى سيحدثها فى بقية المجتمعات المعاصرة، المتقدمة منها والنامية على السواء.

٢ ـ ولا نبالغ أدنى مبالغة إذا قلنا إن الإنسانية تنتقل الآن، عبر عملية معقدة ومركبة، صوب صياغة مجتمع عالمى جديد، تحت تأثير الثورة الكونية، وهذه الثورة الكونية تأتى ـ فى التعاقب التاريخى للثورات المتعددة التى شهدتها الإنسانية ـ عقب الثورة الصناعية ـ وكانت البدايات الأولى تتمثل فى بزوغ ما أطلق عليه «الثورة العلمية والتكنولوجية»، والتى جعلت العلم ـ لأول مرة فى تاريخ البشرية ـ قوة أساسية من قوى الإنتاج، تضاف إلى الأرض ورأس المال والعمل، وبالتدريج بدأت ملامح المجتمعات الصناعية المتقدمة تتغير، ليس فى بنيتها التحتية فقط، ولكن أيضاً فى أسلوب الحياة، وأنماط التفكير، ونوعية القيم السائدة، وأساليب الممارسة السياسية، ومنذ الستينيات ذاع مصطلح جديد، أطلقه بعض علماء الاجتماع الغربيين، من أبرزهم «دانيل بل» لوصف المجتمع الجديد، وهو المجتمع ما بعد الصناعى»، غير أنه مع مرور الزمن تبين قصور هذا المصطلح عن التعبير عن جوهر التغير الكيفى الذى حدث، ومن هنا سك العلماء الاجتماعيون مصطلحاً آخر رأوا أنه أوفى بالغرض، وأكثر دقة فى التعبير، وهو مصطلح «مجتمع المعلومات»، وذلك على أساس أن أبرز ملمح من ملامح المجتمع الجديد أنه يقوم أساساً على إنتاج المعلومات وتداولها من خلال آلية غير مسبوقة هى الحاسب الآلى، الذى أدت أجياله المتعاقبة إلى إحداث ثورة فكرية كبرى، فى مجال إنتاج وتوزيع واستهلاك المعارف الإنسانية، فإذا أضفنا إلى ذلك القفزة الكبرى فى تكنولوجيا الاتصال، بخاصة فى مجال الأقمار الصناعية واستخداماتها الواسعة، خصوصاً فى مجال البث التليفزيونى الكونى،

الذى بحكم آليته يتجاوز الحدود الجغرافية، وينفذ إلى مختلف الأقطار، التى تنتمى إلى ثقافات مختلفة، وذلك من شأنه أن يؤثر - خلال الرسائل الإعلامية المتعددة - على القيم والاتجاهات والعادات، لأدركنا أننا بصدد تشكل عالم جديد غير مسبوق، تصبح فيه العبارة الشهيرة التى مفادها أن العالم أصبح قرية صغيرة، تقصر كثيراً عن وصف أثر التغيرات التى يتعمق مجراها كل يوم.

فى ظل هذه التطورات الكبرى فى مجال المعرفة والاتصال، وانتقالنا من مجتمع الصناعة إلى مجتمع المعلومات، أخذ يتشكل ببطء - وإن كان بثبات - ما يمكن أن نطلق عليه «الوعى الكونى»، والذى سيتجاوز فى آثاره، كل أنواع الوعى السابقة عليه كالوعى الوطنى، بكل تفريعاته من وعى اجتماعى ووعى طبقى، والوعى القومى، سيبرز الوعى الكونى متجاوزاً كل أنماط الوعى السابقة، لكى يعبر عن بزوغ قيم إنسانية عامة، تشتد فى الوقت الراهن المعركة حول صياغتها، واتجاهاتها، ولابد فى مستقبل منظور، أن ينعقد الإجماع العالمى عليها.

وفى ضوء ذلك كله، نستطيع أن نفهم سر المعركة التى تدور فى الوقت الراهن حول «النظام العالمى الجديد»، الذى تريد الولايات المتحدة الأمريكية - بعد انهيار النظام العالمى الثنائى القطبية - أن تهيمن عليه مستندة إلى قوتها العسكرية والتكنولوجية، بالرغم من التآكل التدريجى لقوتها الاقتصادية العالمية، كما تنبأ بذلك **بول كيندى** فى كتابه الشهير «صعود وسقوط القوى العظمى»، والذى أثار جدلا أمريكياً حاداً، بين أنصاره وخصومه.

وهكذا يمكن القول إننا إزاء رصد التغيرات العميقة التى ألمحنا إليها، لابد أن نقف قليلا أمام ظاهرة بزوغ ما يمكن أن نطلق عليه: «مجتمع المعلومات الكونى».

مجتمع المعلومات الكونى

مجتمع المعلومات يأتى بعد مراحل مر فيها التاريخ الإنسانى، وتميزت كل مرحلة بنوع من أنواع التكنولوجيا يتفق معها. شهدت الإنسانية من قبل تكنولوجيا الصيد، ثم تكنولوجيا الزراعة، وبعدها تكنولوجيا الصناعة، ثم وصلنا أخيراً إلى تكنولوجيا المعلومات.



الموجة الثالثة

ويمكن القول إن سمات مجتمع المعلومات تستمد أساسا من تكنولوجيا المعلومات ذاتها، والتى يمكن إجمالها فى ثلاث سمات:

أولاها: أن المعلومات غير قابلة للاستهلاك أو التحول أو التفتت، لأنها تراكمية بحسب التعريف، وأكثر الوسائل فعالية لتجميعها وتوزيعها، تقوم على أساس المشاركة فى عملية التجميع، والاستخدام العام والمشترك لها بواسطة المواطنين.

وثانيتها: أن قيمة المعلومات هى استبعاد عدم التأكد، وتنمية قدرة الإنسانية على اختيار أكثر القرارات فعالية.

وثالثتها: أن سر الوقع الاجتماعى العميق لتكنولوجيا المعلومات، أنها تقوم على أساس التركيز على العمل الذهنى (أو ما يطلق عليه أتمتة الذكاء)، وتعميق العمل الذهنى (من خلال إبداع المعرفة، وحل المشكلات، وتنمية الفرص المتعددة أمام الإنسان)، والتجديد فى صياغة النسق، وتعنى بتطوير النسق الاجتماعى.

ويلخص بعض الباحثين إطار مجتمع المعلومات فى الملامح التالية

١ - المنفعة المعلوماتية (من خلال إنشاء بنية تحتية معلوماتية تقوم على أساس الحواسب الآلية العامة المتاحة لكل الناس) فى صورة شبكات المعلومات المختلفة، وبنوك المعلومات، والتى ستصبح هى بذاتها رمز المجتمع.

٢ - الصناعة القائدة ستكون هى صناعة المعلومات التى ستهيمن على البناء الصناعى.

٣ - سيتحول النظام السياسى تحولا من شأنه أن تسوده الديمقراطية التشاركية، ونعنى السياسات التى تنهض على أساس الإدارة الذاتية التى يقوم بها المواطنون، والمبنية على الاتفاق، وضبط النوازع الإنسانية، والتأليف الخلاق بين العناصر المختلفة.

٤ - سيتشكل البناء الاجتماعى من مجتمعات محلية متعددة المراكز ومتكاملة بطريقة طوعية.

٥ - ستتغير القيم الإنسانية وتتحول من التركيز على الاستهلاك المادى، إلى إشباع الإنجاز المتعلق بتحقيق الأهداف.

٦ - أعلى درجة متقدمة من مجتمعات المعلومات، ستتمثل فى مرحلة تتسم بإبداع المعرفة من خلال مشاركة جماهيرية فعالة، والهدف النهائى منها هو التشكيل الكامل لمجتمع المعلومات الكونى.

وقد يبدو أن هذه الصورة التى رسمناها ليست سوى ضرب من الأحلام، غير أن مجتمع المعلومات الكونى، ليس من الواقع حلماً، بقدر ما هو مفهوم واقعى، سيكون هو المرحلة الأخيرة من مراحل تطور مجتمع المعلومات، وهناك ثلاثة أدلة تؤكد هذا القول:

أولها: أن الكونية GLOBALISM ستصبح هى روح الزمن فى مجتمع المعلومات القادم، ويرجع ذلك إلى الأزمات الكونية المتعلقة بالنقص فى الموارد الطبيعية وتدمير البيئة الطبيعية، والانفجار السكانى؛ والفجوات العميقة الاقتصادية والثقافية بين الشمال والجنوب.

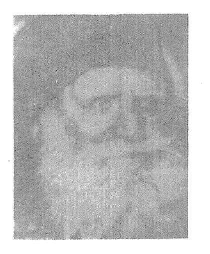
ثانيها: أن تنمية شبكات المعلومات الكونية، بإستخدام الحواسب الآلية المرتبطة ببعضها عالمياً، وكذلك الأقمار الصناعية، ستؤدى إلى تحسين وسائل تبادل المعلومات، وتعمق الفهم، وذلك من شأنه أن يتجاوز المصالح القومية الثقافية والمصالح الأخرى المتباينة.

وثالثها: أن إنتاج السلع المعلوماتية سيتجاوز إنتاج السلع المادية، بالنظر إلى قيمتها الاقتصادية الإجمالية، وسيتحول النظام الاقتصادى من نظام تنافسى يقوم على السعى إلى الربح، إلى نظام تأليفى ذى طابع اجتماعى يسهم فيه الجميع.

غير أنه لا ينبغى أن يقرر فى الأذهان، أن تشكيل مجتمع المعلومات الكونى عملية هينة ذلك أنه يقف دونها تحديات عظمى، ينبغى مواجهتها، وأول هذه التحديات المعركة الدائرة الآن حول «ديمقراطية المعلومات»، والتى هى الشرط الموضوعى الذى لابد من توفره، وذلك لتفادى الشمولية والسلطوية.

وديمقراطية المعلومات تنهض على أساس أربعة مقومات.. **أولها**: حماية خصوصية الأفراد، وتعنى الحق الإنسانى للفرد لكى يصون حياته الخاصة ويحجبها عن الآخرين. **والمقوم الثانى**: هو الحق فى المعرفة، ونعنى حق المواطنين فى معرفة كل ضروب المعلومات الحكومية السرية، التى قد تؤثر على مصائر الناس تأثيرا جسيمًا. ونأتى بعد ذلك إلى حق استخدام المعلومات؛ ونعنى بذلك حق كل مواطن فى أن يستخدم شبكات المعلومات المتاحة وبنوك البيانات؛ بسعر رخيص، وفى كل مكان، وفى أى وقت. وأخيراً نصل إلى ذروة مستويات ديمقراطية الإعلام، ونعنى حق المواطن فى الاشتراك المباشر فى إدارة البنية التحتية للإعلام الكونى، ومن أبرزها عملية صنع القرار على كل المستويات المحلية والحكومية والكونية.

وثانى التحديات التى تواجه تشكيل مجتمع المعلومات الكونى، هو تنمية الذكاء الكونى، وهو يعنى القدرة التكيفية للمواطنين فى مواجهة الظروف الكونية المتغيرة بسرعة، والذكاء يمكن تعريفه - بشكل عام - بأنه القدرة على الاختيار العقلانى للفعل الإنسانى لحل المشكلات. ويبدأ الذكاء بالمستوى الشخصى لدى الأفراد، ثم يتطور ويتعمق إلى مستوى الذكاء الجمعى. وداخل الجماعة يفترض أن الذكاء الشخصى للأفراد يتألف وينسق بينه لتحقيق الأهداف العامة لتغيير البيئة الاجتماعية، وهو ما يطلق عليه الذكاء الاجتماعى؛ وهو بذاته الذى يمكن أن يتطور ليصبح ذكاءً كونيًا، والذى سيتشكل من خلال الفهم الكونى المتبادل، الموجه لحل المشكلات الكونية، كما ظهر أخيرا فى الجهود العالمية لمواجهة أزمة البيئة الإنسانية، التى تشارك فيها مختلف الدول فى الوقت الراهن، ويصلح موضوع البيئة مثالا نموذجيا لإبراز



محمد على

تبلور الوعى الكونى، بعدما ظهرت النتائج السلبية لمجتمع الصناعة وما أفرزه من ضروب متنوعة من تلوث الماء والهواء والتربة. من المؤكد أننا سنشهد فى وقت قريب تشريعات قطرية ملزمة، وتشريعات دولية، سيكون من شأنها إدخال تعديلات جذرية على أدوات الإنتاج السائدة.. ومن هنا يحق لنا القول: إنه وعلى عكس ما يبدو حديثًا نظرياً فإننا نشهد فى الوقت الراهن بدايات تشكل الوعى الكونى الذى لم يبرز فقط موضوع البيئة، وإنما - وربما أهم من ذلك - ظهر فى موضوع القضاء على الأسلحة الذرية والكيماوية وتدميرها، خلاصاً من سيناريو فناء البشرية، الذى كان سائداً فى عصر توازن الرعب النووى؛ هذا الوعى الكونى الذى يتعمق كل يوم، ليس فى الواقع سوى التعبير الأمثل عن نشوء مجتمع المعلومات الكونى.

٣ - خطة الدراسة ومنهجها

بعد أن نُعَرف بالموجة الثالثة وسماتها الأساسية من واقع كتابات **ألفين توفلر** نفسه، وباستخدام عباراته كلما كان ذلك ممكناً، نكون قد صغنا النموذج الأساسى الذى سينعكس على أساسه موقع الوطن العربى منه.

غير أن تحديد هذا الموقع، يعتمد فى رأينا على المداخل التى تتيح للوطن العربى أن يشق طريقه للموجة الثالثة، وهذه المداخل هى بكل بساطة البحث العلمى والتكنولوجيا.

وهكذا بدراستنا للوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا فى الوطن العربى ومحاولة التنبؤ بالمستقبل، يمكن لنا أن نقدر إمكانيات الوطن العربى فى التفاعل مع الموجة الثالثة

المبحث الأول

الموجة الثالثة (١)

تواجه البشرية قفزة هائلة إلى الأمام، تواجه أعمق فوران اجتماعى، وأشمل عملية إعادة بناء فى التاريخ، ونحن اليوم مندمجون فى بناء حضارة جديدة متميزة بدءاً من البداية، وإن كنا غير واعين تمامًا بهذه الحقيقة؛ وهذا مانعنيه بـ«الموجة الثالثة».

اجتاز الجنس البشرى، حتى اليوم، موجتى تغير عظميين طمست كل واحدة منهما، إلى حد كبير، ماسبقها من حضارات وثقافات لتجىء بأساليب حياتية لم تخطر ببال السابقين. موجة التغير الأولى - نعنى بها الثورة الزراعية - كان يلزمها آلاف السنين لتكتمل. والموجة الثانية - صعود الحضارة الصناعية - لزمها ثلثمائة عام فحسب. أما اليوم - حيث التاريخ أعظم تسارعًا - فإنه من الأرجح أن تندفع الموجة الثالثة عبر التاريخ لتكتمل فى بضع عشرات من السنين، وكل من سيقدر له أن يعيش على ظهر هذا الكوكب فى هذه اللحظة المتفجرة سيشعر بالصدمة الكاملة للموجة الثالثة فى حياة هذا الجيل.

تجىء لنا الموجة الثالثة بأسلوب حياة جديد تمامًا، يتأسس على: مصادر طاقة متنوعة ومتجددة، وأساليب إنتاج تجعل خطوط الإنتاج فى المصانع أشياء عتيقة انتهى زمانها، وأسر وعائلات جديدة غير نووية، ومؤسسة من نوع جديد يمكن أن نسميها «الكوخ الألكترونى»، وعلى مدارس وشركات ونقابات مختلفة مستقبلية تختلف عن المألوف حاليًا اختلافاً جذريًا.. وتخط لنا الحضارة البازغة قواعد جديدة للسلوك، وتحملنا إلى ما بعد التنميط والتزامن والتمركز، بعيداً عن تركيز الطاقة والمال والسلطة.

هذه الحضارة الجديدة لها رؤيتها المميزة للعام، وطرقها الخاصة للتعامل مع الزمن والمكان والمنطق والسببية، وكذلك لها مبادئها لسياسات المستقبل.

البشائر الثورية

اليوم يستحوذ على الخيال الشعبى - فيما يتعلق بتصور المستقبل - صورتان متناقضتان بوضوح

يفترض غالبية الناس أن الحياة كما يعرفونها ستظل كما هى إلى مالا نهاية، إلى درجة أنهم لا يشغلون أنفسهم أبداً بالتفكير فى المستقبل، وهم يجدون صعوبة فى تصور أسلوب حياة يختلف اختلافاً عما ألفوا، ناهيك عن تصور مجىء حضارة جديدة تماماً طبيعى أنهم يلاحظون حدوث تغيرات، ولكنهم يفترضون أن هذه التغيرات اليومية ستمر مروراً بعيداً، وأنه لا يوجد شىء يمكن أن يزعزع أسس وأطر البناء الاقتصادى والسياسى.. إنهم يتوقعون - واثقين - أن المستقبل لن يكون إلا استمراراً للحاضر.

ولكن الأحداث القريبة هزت هذه الصورة الواثقة هزاً عنيفاً، فقد بدأت رؤى أكثر كآبة تكتسب شعبية متعاظمة: أعداد متزايدة من البشر تتغذى كل يوم بجرعات متواصلة من الأخبار السيئة، وأفلام الكوارث، وسيناريوهات كابوسية ترسمها مؤسسات فكر مرموقة تصل بوضوح إلى نتيجة مفادها أن مجتمع اليوم يستحيل التفكير فى مستقبله، لسبب بسيط هو: أنه لا مستقبل له، فبالنسبة لهؤلاء: القارعة لا تبعد عنا إلا دقائق معدودات، وكوكب الأرض يركض نحو دماره النهائى.

أما وجهة نظرنا فتقوم على أساس ما نسميه «البشائر الثورية»، وهى تفترض أنه على الرغم من أن العقود القادمة مباشرة قد تكون مليئة بالهياج والاضطرابات، بل بمظاهر العنف المستشرى، إلا أننا لن نقضى تماماً على أنفسنا، وكذلك تفترض أن التغيرات الصادمة التى نكابدها ليست فوضى أو عشوائية، وإنما هى فى الحقيقة أجزاء يتشكل منها نمط يمكن التحقق منه بوضوح وتفترض، أكثر من ذلك أن هذه التغيرات تتراكم وتضيف باستمرار إلى التحول الهائل الذى يحدث فى الأساليب التى نحيا، ونعمل ونلعب، ونفكر بها وأن مستقبلاً عقلانياً ومرغوباً فيه أمر ممكن. وفى كلمة: إن ما يحدث الآن ليس إلا ثورة كوكبية، وقفزة نوعية هائلة إلى الأمام.



الموجة الثالثة

بعبارة أخرى: إن وجهة نظرنا تنبع من افتراض أننا الجيل الأخير فى حضارة قديمة والجيل الأول فى حضارة جديدة، وأن كثيراً مما نعانيه شخصياً من ارتباك وأسى وفقدان اتجاه يمكن أن يكون مصدره المباشر هو الصراع فى داخلنا وفى داخل مؤسساتنا السياسية. الصراع بين حضارة الموجة الثانية المحتضرة وحضارة الموجة الثالثة البازغة، القادمة بهديرها لتأخذ مكان سابقتها.

إذا وصلنا إلى هذا الفهم، فإن كثيراً من الأحداث التى تبدو بلا معنى تصبح - فجأة - مفهومة، وتبدأ فى الظهور والنمو أنماط ونماذج تقريبية للتغيير، ويصبح العمل من أجل استمرار الحياة ممكناً، وتعود إليه معانيه. باختصار، تحرر البشائر الثورية إراداتنا وملكاتنا الذهنية.

حد الموجة

ومن أقوى طرق فهم الظاهرة هو ما يمكن أن نسميه تحليل «صدر الموجة» الاجتماعى.. يعتبر هذا التحليل التاريخ موجات تغير متدفقة متتابعة، ويطرح السؤال: إلى أين يحملنا حد الموجة الذى فى الصدارة؟ ويدعونا إلى تركيز اهتمامنا، لا على استمرارية التاريخ - على الرغم من أهميتها - وإنما يكون التركيز الأكبر على المستجدات ونقاط الانقطاع ومواضع عدم التماسك، ويحاول أن يتبين ويحدد أنماط التغير فى بزوغها ونشوئها، لكى نتمكن من التأثير فيها.

يبدأ التحليل بفكرة شديدة البساطة هى: أن ظهور الزراعة كان أول نقطة تحول فى التطور الاجتماعى للبشر، وأن الثورة الصناعية هى ثانى التغيرات الحاسمة الكبرى، ويرى أن كلا من هذين التحولين لم يكن حدثاً منفصلاً وقع فى لحظة زمنية، وإنما كان موجة تغير تتدفق بسرعة معينة.

واليوم خمدت الموجة الأولى فعلاً، ولم يعد على ظهر الكوكب إلا عدد محدود من الجماعات السكانية يعيشون فى فترة ما قبل الزراعة: فى أمريكا الجنوبية، وبابو نيو غينيا Papua New Guinea على سبيل المثال، حيث يوجد بشر لم تصلهم الزراعة بعد. لقد خمدت - أساساً - قوة هذه الموجة الكبرى الأولى.

وفى الأثناء، كانت الموجة الثانية قد أحدثت ثورة فى حياة أوروبا وأمريكا الشمالية وبعض أجزاء أخرى من الكوكب فى عدد قليل من القرون، وهى لاتزال فى انتشار طالما توجد بلاد كثيرة - لاتزال بلاداً زراعية أساساً - تتدافع وتتزاحم لتبنى مصانع صلب، وسيارات، ونسيج، ومواد غذائية، وسكك حديدية، فالقوة الدافعة للتصنيع لاتزال محسوبة. ولاتزال الموجة الثانية لم تستنفد بعد.

ولكن، حتى هذه الظاهرة لاتزال مستمرة، فإن ظاهرة أخرى - أكثر أهمية قد بدأت؛ ذلك أنه، بعد الذروة التى صعد إليها مد التصنيع فى العقود التى أعقبت الحرب العالمية الثانية، فإن موجة ثالثة - لم تحظ بالفهم الكافى - بدأت تطفو عبر الأرض محدثة تحويلات فى كل ماتلمس.

هكذا: تشعر بلاد كثيرة بصدمة موجتى تغيرمختلفتين، بل أحياناً ثلاث موجات، فى الوقت نفسه. كل واحدة ذات سرعة تختلف عن الأخريين، وخلف كل واحدة قوة دافعة مختلفة.

سنعتبر - للمضى فى تحليلنا - أن عصر الموجة الأولى بدأ فى زمن حول ٨٠٠٠ قبل الميلاد، وأنها سادت العالم دون منازع إلى وقت ما بين ١٦٥٠، ١٧٥٠ بعد الميلاد، ومنذ ذلك الحين فقدت الموجة الأولى قوتها الدافعة، بينما بدأت الثانية تستجمع طاقتها، ثم سادت الحضارة الصناعية - التى هى نتاج هذه الموجة الثانية - الكوكب بدورها إلى أن وصلت هى الأخرى إلى الذروة، حدثت نقطة

التحول التاريخية الأخيرة هذه أثناء العقد الذي بدأ حوالي عام ١٩٥٥ - وهو العقد الذي شهد، لأول مرة، زيادة عدد العاملين ذوي الياقات البيضاء وأولئك الذين يعملون في قطاع الخدمات، على عدد العمال ذوي الياقات الزرقاء، وهذا هو العقد نفسه الذي شهد انتشار استخدام الكومبيوتر، والطيران التجاري النفاث، وحبوب منع الحمل، وغيرها من المستجدات بعيدة الأثر.. وهذا، بالتحديد هو العقد الذي بدأت فيه الموجة الثالثة تستجمع قوتها في الولايات المتحدة. ومنذ ذلك الحين بدأت تصل في أوقات متقاربة إلى غالبية البلاد الصناعية الأخرى. واليوم يصيب الدوار كل بلاد التكنولوجيا بسبب التصادم بين الموجة الثالثة من جانب، واقتصاديات ومؤسسات الموجة الثانية، التي أصبحت جامدة وانتهى زمانها من جانب آخر.

إن هذا الفهم هو مفتاح السر الذي يعطي معنى لكثير من الصراعات الاجتماعية والسياسية من حولنا.

موجات المستقبل

حين تكون موجة تغيير واحدة هي السائدة في مجتمع ما، فإنه من السهل نسبياً تبين نموذج التطور المستقبلي، ويقوم الكتاب والفنانون والصحفيون وغيرهم باكتشاف «موجة المستقبل».

هكذا - في أوروبا القرن التاسع عشر - كان لدى المفكرين، وقادة الأعمال، والسياسيين، والناس العاديين، رؤية للمستقبل واضحة صحيحة إلى حد كبير: كان لديهم إحساس بأن التاريخ يتحرك في اتجاه النصر النهائي للتصنيع على زراعة ما قبل الميكنة، وتمكنوا من التنبؤ - بدرجة عالية من الدقة - بأن الموجة الثانية تأتي: بتكنولوجيات أقوى، ومدن أكبر، ووسائل انتقال أسرع، وتعليم عام جمعي، وما أشبه.

وكان لتلك الرؤية الواضحة آثار سياسية مباشرة: تمكنت الأحزاب والحركات السياسية من حساب اتجاهات المستقبل، ونظمت المصالح الزراعية القديمة (زراعة ماقبل الصناعة) حروباً مؤخرة ضد زحف وتعديات التصنيع: ضد مشروعات «الأعمال الكبرى»، وضد «الزعامات النقابية»، وضد «المدن الشريرة»، وتصارع العمال والإدارة على الإمساك بزمام المجتمع الصناعي الصاعد، وصاغت الأقليات العرقية والسكانية حقوقها بحسابات قيامها بأدوار أفضل في العالم الصناعي، وطالبت - وفقا لذلك - بحقوقها في فرص العمل، ومراكز في قيادة النقابات وإدارة الشركات، وأجور أفضل، وإسكان في المدن، وبالتعليم العام الجمعي.

وكان لهذه الرؤية الصناعية للمستقبل آثارها النفسية أيضا، فصورة المستقبل الصناعي الذي يشترك الجميع في رؤيتها ساعدت على تحديد الاختيارات، وإعطاء الأفراد - ليس فقط إدراكًا لهويتهم ودورهم، وإنما أيضًا لما يمكن أن يرقوا إليه، وخلقت درجة من الاستقرار، وإحساساً بالذات، حتى في غمرة التغير الاجتماعي الحافل.

والعكس صحيح: بمعنى أنه حين تتدفق موجتا تغيير هائلتان أو أكثر وتدهم مجتمعا وفي الوقت نفسه دون أن يكون واضحا لأيهما الغلبة، فإن صورة المستقبل تكون ممزقة، ويصبح من الصعب جدا إدراك معنى التغيرات والصراعات الناشبة، ويخلق صدام صدور الموجات محيطاً صاخباً مليئاً بالتيارات المتلاطمة، والدوامات والاضطرابات الهائلة التي تختفي في الأعماق حركات المد التاريخي الأكثر أهمية.

في الولايات المتحدة - كما في بلاد كثيرة أخرى - يولد التصادم بين الموجتين الثانية والثالثة أشكالا من التوتر الاجتماعي، والصراعات الخطرة، وصدور موجات سياسية جديدة وغريبة تتعدى على خطوط التقسيم المألوفة بين الطبقات والأجناس والأحزاب، أو بين الرجال والنساء، وهذا التصادم بين الموجتين يجعل قاموس المصطلحات السياسية التقليدية رماداً، إذ يصبح من الصعب جداً التمييز بين التقدميين والرجعيين، أو بين الأصدقاء والأعداء.. وتنهار كل الاستقطابات والتحالفات القديمة.

وتحلل شخصية الفرد ليس إلا انعكاس لعدم تماسك الحياة السياسية.. تروج بضاعة المعالجين النفسانيين والمشايخ الروحانيين في كل مكان، ويدوخ الناس حائرين بين المتنافسين عليهم، ويتزلقون هنا وهناك إلى الطوائف والفرق والنحل، أو ينزوون في عزلة مرضية، مقتنعين أنفسهم بأن الحقيقة عبث جنوني، أو بلامعنى.. صحيح أن الحياة يمكن أن تكون عبثية بمعنى كوني مهول، ولكن حتى هذه الفرضية لا تثبت أن الأحداث اليومية التي نعيشها ليس لها نظامها والحق أنه يوجد نظام متميز، وإن يكن خفيا، يمكن لمس معالمه بمجرد أن نعرف كيف نميز بين تغيرات الموجة الثالثة، وتلك المرتبطة بالموجة الثانية الآفلة.

التيارات المتعارضة المتلاطمة التي تولدها موجات التغير هذه تنعكس في عملنا، وحياتنا الأسرية، وسلوكياتنا الجنسية، وأخلاقنا الشخصية، وتظهر تجلياتها في أساليب الحياة ومواقفنا عند التصويت في الانتخابات، ذلك أننا في حياتنا الشخصية، كما في أفعالنا السياسية، سواء كنا - في الدول الغنية - على وعي أو على غير وعي، مازال غالبيتنا من بشر الموجة الثانية ملتزمين بالذود عن نظام محتضر، في مواجهة بشر الموجة الثالثة الذين يبنون مستقبلا مختلفاً اختلافاً جذرياً، أو مزيجاً مختلطاً من الاثنين.

والحقيقة أن الصراع بين التجمعات البشرية التي تنتمي إلى الموجة الثانية، وتلك التي تنتمي للموجة الثالثة، هو موضوع التوتر المركزي الذي يمزق مجتمعنا في هذه الأيام. والسؤال السياسي الأكثر جوهرية، كما سنرى، ليس هو من يسيطر في الأيام الأخيرة على المجتمع الصناعي، إنما هو: من الذي يشكل ويصوغ الحضارة الجديدة الصاعدة بسرعة لتحل محله؟

يقف المدافعون عن الماضي الصناعي في جانب، وفي الجانب الآخر الملايين المتزايدة عدداً، ممن يتبينون أنه أصبح من المستحيل الوصول إلى حلول لمشكلات العالم الخطيرة العاجلة في إطار النظام الصناعي.. هذا الصراع هو «الكفاح الأكبر» في الغد القريب.

هذه المواجهة بين المصالح الراسخة للموجة الثانية من جانب، وبشر الموجة الثالثة من جانب آخر، تسري بالفعل كالتيار الكهربائي في الحياة السياسية في جميع الدول، وحتى في الدول غير الصناعية، أعيد رسم خطوط القتال القديمة بوصول الموجة الثالثة، الحرب القديمة التي تخوضها المصالح الزراعية، وهي غالبا إقطاعية، ضد النخب الساعية للتصنيع - رأسمالية كانت أو

اشتراكية ـ هذه الحرب تكتسب أبعادا جديدة على ضوء الأفول القادم للحضارة الصناعية. الآن، وقد بدأت حضارة الموجة الثالثة في الظهور، يطرح السؤال: هل يأتي التصنيع السريع بالتحرر من الاستعمار الجديد والفقر، أم أنه ـ في الحقيقة ـ سيكون الضمان لاستمرار التبعية؟

على هذه الخلفية ذات الشاشة العريضة، فقط، نستطيع البدء في إدراك معاني العناوين الكبيرة، واختيار الأولويات، ورسم استراتيجيات معقولة من أجل أن نمسك بزمام التغير في حياتنا.. وإذ نتحقق من أن ثمة صراعاً مريراً يحتدم في أيامنا هذه بين أولئك الذين يحاولون الإبقاء على الحضارة الصناعية، وهؤلاء الذين يحاولون إحلال حضارة جديدة مكانها، فإننا نكون قد امتلكنا أداة جديدة لتغيير العالم.

ومن أجل إجادة استخدام هذه الأداة، يجب أن نكون قادرين على التمييز بوضوح بين التغييرات التي يمكن أن تمد عمر الحضارة الصناعية القديمة، وتلك التي تسهل مجيء الحضارة الجديدة. علينا، باختصار، أن نتفهم القديم والجديد: الموجة الثانية للنظام الصناعي الذي شهد مولد كثيرين منا ، وحضارة الموجة الثالثة التي سنقيم فيها، «نحن وأبناؤنا».

المبحث الثاني
البحث العلمي والمجتمع العربي

يمكن القول إن الأسئلة المتعددة التي تطرح عادة بصدد أوضاع البحث العلمي في أي بلد في العالم، وعلى الأخص في بلاد الوطن العربي، ينبغي قبل الإجابة عنها، أن يطرح إطار نظري متكامل يسمح بالإجابة المنهجية عن كل سؤال، ووضعه في إطاره الصحيح، حتى لاتضيع المناقشة وتتسرب في دروب فرعية شتى، وسعياً وراء فك الاشتباك بين قضايا معقدة، وأملا في توضيح الصورة بناء على التشخيص المحدد وبعيداً عن التعميمات الجارفة، أو الصياغات الدبلوماسية التي تخشى الاعتراف بالواقع.

وأول هذه المداخل هو ضرورة الانطلاق من منظور ونظريات ومفاهيم **سوسيولوجيا العلم**؛ وهو فرع من فروع علم الاجتماع ينظر للعلم باعتباره نسقًا اجتماعيًا يتفاعل مع بقية الأنساق السياسية والثقافية والاقتصادية، وذلك لأنه من المتفق عليه بين الباحثين في هذا العلم الاجتماعي، أن النظام السياسي السائد في مجتمع ما وفي حقبة تاريخية محددة، يؤثر تأثيراً واضحاً على العلم ونموه واتجاهاته، وينعكس ذلك بالتالي على أنشطة البحث العلمي المختلفة، وعلى أعضاء المجتمع العلمي، وعلى مؤسسات البحث العلمي.



الموجة الثالثة

وإذا ألقينا البصر صوب الوطن العربي فيما يتعلق بتأثير النظام السياسي على البحث العلمي، فيمكن أن نضرب مثلين بارزين: مصر والعراق. فيما يتعلق بمصر، أدى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، إلى نهضة علمية بارزة ترجمت نفسها في تطوير المركز القومي للبحوث، وإنشاء عدد من المراكز الأساسية من أهمها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ومعهد التخطيط القومي، كما أنشئت أكاديمية البحث العلمي، ووضعت سياسة علمية في الستينيات، كانت رائدة في العالم الثالث في ذلك الوقت. أما العراق فمن المعروف أن قيادته السياسية شجعت البحث العلمي، ونجحت في تحقيق إنجازات تكنولوجية في المجال العسكري على وجه الخصوص، وضعا في الاعتبار مشروع هذه القيادة في تحويل العراق إلى دولة إقليمية عظمى في الشرق الأوسط، وإن كانت قد بددت هذه الإنجازات بحربها ضد إيران وغزوها غير المشروع للكويت.

غير أن سوسيولوجيا العلم لا يركز فقط على النسق السياسي، ولكنه يهتم أيضا بالنسق الاقتصادي، ويركز على شكل النظام الاقتصادي والموارد الطبيعية، والميزانيات المتاحة للبحث العلمي، وتمويل الدولة والقطاع الخاص للبحث العلمي، أما النسق الثقافي فيركز ـ بين مايركز عليه ـ على القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع، ووضع العلم في سلم القيم، ومدى سيادة التفكير العلمي في المجتمع، وضروب الإبداع والتجديد، أو أنماط التفكير المحافظة أو الرجعية والتي قد تعوق البحث العلمي، وتؤثر سلبياً على الحرية الأكاديمية وحرية التفكير.. ويدخل في بحوث هذا العلم أيضًا التنظيم الاجتماعي للمجتمع الأكاديمي، والتدريج العلمي بين أعضائه، ونوعية المدارس العلمية السائدة والصراعات بينها، وضروب التواصل العلمي مع بنية ومنظمات العلم العالمية.

مدخل السياسة العلمية

وإذا كان مدخل سوسيولوجيا العلم هو الذي يساعدنا في الإجابة عن أسئلة مهمة من أبرزها ضعف الإنتاج العلمي للباحثين العرب كمًا وكيفًا، وانقطاع الصلة بين اتخاذ القرار والبحث العلمي، والاعتماد أساسًا على نقل التكنولوجيا من الدول المتقدمة، وهجرة العقول العلمية، فإن هناك مدخلا أساسياً آخر هو مدخل السياسة العلمية، التي أصبحت الآن مبحثا علميًا مستقلا له خبراؤه ومنظروه. **وهي تتعلق أساسًا باستراتيجية وتكتيك البحث العلمي في بلد معين، بمعنى أنها هي التي تحدد أهداف البحث العلمي، ووسائل تحقيق هذه الأهداف**، وأهم من ذلك كله تحديد أولويات البحث العلمي، وإقامة التوازن المطلوب بين البحوث الأساسية والبحوث التطبيقية، وهي التي تضع خطة إنشاء المراكز العلمية، وتحدد نوعية تأهيل الباحثين وتدريبهم، وتعقد الصلة بينهم وبين صانع القرار السياسي من ناحية، والقطاعات الصناعية والإنتاجية من ناحية أخرى.

ومن هنا فحين الحديث عن الوضع الراهن للبحث العلمي في المجتمع العربي، فلابد أولا من أن نسأل أنفسنا: **هل هناك سياسة علمية في كل بلد عربي من البلاد الأساسية؟ وهل هناك سياسة علمية عربية قومية؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين يمكن أن تساعدنا في**

تشخيص الأوضاع السلبية للبحث العلمي العربي في الوقت الراهن. فكثير من البلاد العربية، حتى من تلك البلاد التي دخلت منذ عشرات السنين مضمار البحث العلمي - ليس لديها سياسة علمية واضحة، ومن أبرز هذه البلاد مصر. ولعل الحديث الدائر في الوقت الراهن حول وضع استراتيجية للبحث العلمي، وما انتهى إليه من وثيقة مطروحة للنقاش، فيه اعتراف ضمني بغياب السياسة العلمية.

أما السياسة العلمية القومية فهي غائبة عن الساحة، نتيجة ضعف البنى التحتية للبحث العلمي في البلاد العربية، والافتقار إلى الإرادة السياسية في التنسيق العلمي، وليس هذا غريباً في بيئة إقليمية تفتقر كثيراً إلى التنسيق السياسي.

ونأتي أخيراً إلى مدخل المشروع النهضوي، ونقصد بذلك على وجه التحديد مدى الارتباط بين العلم والتنمية. ونعرف من واقع دراسات تاريخ العلوم التي تمت بشكل مقارن، أن لحظات النهوض الوطني والقومي، كانت ترتبط عادة بنمو البحث العلمي. ومن هنا يمكن القول إنه في البلاد التي صاغت لنفسها مشروعاً نهضوياً، فإن العلم والبحث العلمي يحتلان في العادة مكانة عليا. لأن المشروع النهضوي يهدف عادة إلى تحقيق التنمية البشرية الشاملة، مع التركيز على قوة الدولة بالمعنى الشامل الكامل، ونعني عسكرياً وصناعياً وثقافياً.

ولو تأملنا تاريخ مصر السياسي والاجتماعي، لوجدنا أن المشروع النهضوي الذي صاغه محمد علي مؤسس مصر الحديثة، كان يركز تركيزاً واضحاً على النهوض بالتعليم، والبحث العلمي، والتكنولوجيا، بمعايير زمانه، فقد أرسل البعثات العلمية إلى أوروبا للتخصص في العلوم العسكرية وغيرها، مع تركيز على التكنولوجيا والجوانب التطبيقية، وأنشأ المدارس والكليات العلمية، واهتم بالتعليم العام، والترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وهي المهمة التي نهض بها رائد التنوير المصري **رفاعة الطهطاوي**، بالإضافة إلى جهوده العديدة الأخرى.

وكما أشرنا من قبل، فإن المشروع النهضوي الذي صاغته ثورة يوليو ١٩٥٢، كان من بين مكوناته الأساسية تطوير وتدعيم ودفع البحث العلمي في مختلف المجالات الأساسية والتطبيقية، في ضوء سياسة علمية بصيرة، لم يتح لها - للأسف أن تستمر، نتيجة ظروف سياسة خارجية وداخلية، ليس هنا مقام الإفاضة فيها، مما يؤكد - كما قلنا - العلاقة الوثيقة بين النسق السياسي والبحث العلمي.

النظام السياسي والبحث العلمي

ما تأثير النظام السياسي على البحث العلمي؟ هذه مسألة خلافية.

ويمكن القول إن النظام السياسي يؤثر تأثيراً بالغاً بممارساته على المناخ الفكري، ويتوقف ذلك على نوع النظام ذاته شمولياً أو سلطوياً أو ليبرالياً؛ ذلك أن البحث العلمي يقتضي ممارسة للحرية الأكاديمية في أجلى صورها، ويتطلب تنوع الأداء واختلافها، وإمكانية التعبير عن الاختلاف حتى مع ممثلي السلطة السياسية. إذا انتفى هذا المناخ الليبرالي الذي يؤمن بالتعددية، فهناك احتمال كبير أن تضل جهود البحث العلمي بتأثير الخوف، وخوفاً من القهر الذي قد تمارسه السلطة السياسية، كما أن اتجاهات النخبة السياسية الحاكمة إزاء العلم، سواء من ناحية تقديره باعتباره قيمة عليا في ذاته من ناحية، ووسيلة ناجعة من ناحية أخرى للتصدي للمشكلات التي يجابهها المجتمع، ستحدد إلى حد كبير حجم الاهتمام الذي سيولى للمؤسسات العلمية، ودرجة التركيز على تأهيل الأفراد العلميين، ومقدار التمويل الذي سيخصص للبحث العلمي، ونوع الصلة التي ستقوم بين أعضاء المجتمع العلمي والنخبة السياسية الحاكمة، سعياً وراء ترشيد صنع القرار.

البحوث الاجتماعية أم الطبيعية؟

وقد حاول بعض الباحثين أن يقللوا من أهمية تأثير العامل السياسي على البحث العلمي، مقرراً أن ذلك لو صح فإنما ينطبق أساساً على البحوث الاجتماعية والسياسية التي قد تهدد نتائجها دعائم النظام السياسي، أو تؤثر على وضع النخبة السياسية الحاكمة، ولكنها لا تتعلق بالبحوث الطبيعية.

والواقع أن هذا الرأي محل نظر؛ ذلك أن النظام السياسي بتوجهاته - أياً كانت - يؤثر تأثيراً بالغاً على مجمل أنشطة البحث العلمي في مجال البحوث الاجتماعية والطبيعية على السواء، ويكفي أن نطالع المراجع الأساسية في مجال سياسات العلم لكي نتيقن أن توجهات النظام السياسي قد تفرض توجيهاً للموارد ناحية بحوث معينة، نظراً لتعلقها بسياسات الأمن القومي، كما تدركها النخبة السياسية في لحظة معينة. ولنأخذ على سبيل المثال القرار السياسي الاستراتيجي الذي اتخذته إسرائيل لتطوير البحوث النووية فيها تمهيداً لصنع قنبلة نووية؛ ألم يؤثر هذا القرار تأثيراً بالغاً على البحث العلمي في إسرائيل؟ ونستطيع أن نقيس على ذلك قرارات سياسية متعددة اتخذت في الولايات المتحدة، أو ألمانيا أو فرنسا، أو إنجلترا، أو حتى في مصر باعتبارها كانت في الستينيات رائدة في مجال السياسة العلمية.

غير أن تأثير توجهات النظام السياسي، وإدراكات النخبة السياسة الحاكمة ليست في الواقع سوى طرف واحد من أطراف المعادلة، ذلك أن الطرف الثاني هو العلماء أنفسهم الذين يكونون ما يطلق عليه «المجتمع العلمي»، وهذا المجتمع العلمي - في البلاد المتقدمة علمياً وتكنولوجياً - له سطوة هائلة في عملية اتخاذ القرار العلمي، فقد استطاع أعضاؤه أن يبنوا لأنفسهم مكانة خاصة في المجتمع، تحت شعار «العلم بالغ الأهمية بحيث لا ينبغي أن يترك للسياسيين»، ومعنى ذلك - بمفهوم المخالفة - أن تترك عملية إصدار القرار العلمي للعلميين أنفسهم.. غير أن ذلك يثير أسئلة متعددة: هل العلميون يختلفون حقاً عن غيرهم من أفراد الشعب فيما يتعلق بالتطلعات والطموحات والأساليب الملتوية في بعض الأحيان التي تتبع للوصول إلى المكانة؟ وألا يمكن أن تغريهم اعتبارات الشهرة العلمية أو الرغبة في الكسب المادي، مما يؤدي بهم إلى الانحراف في ممارساتهم العلمية، مما يثير قضية أخلاقيات البحث العلمي بكل جوانبها المتشعبة؟

لقد ثبت من الدراسات المقارنة لسياسيات العلم، أن توجهات أعضاء المجتمع العملي، لو استطاعوا إقناع النخبة السياسية الحاكمة - يمكن لها أن تدفع بالبحث العلمي

فى اتجاهات إيجابية للغاية، من شأنها أن تؤدى إلى تقدم البلاد، وتعميق التنمية فى كل مجالاتها، وحل مشكلات البشر، كما أنها يمكن - على العكس - أن تدفع البحث فى دروب ملتوية، وبغير أهداف واضحة، مما يؤدى إلى إهدار الملايين فى غير طائل.

نحن لا نتحدث هنا عن الخطأ المشروع فى اتخاذ القرار العلمى، فليس هناك عالم - أياً كان - يمتلك الحقيقة المطلقة، أو عنده القدرة الكاملة على التنبؤ.. ولكننا نتحدث عن محاولات الاحتيال باسم العلم، من خلال إقناع النخبة السياسية الحاكمة بأهمية مشروعات علمية معينة، ثم يتبين أنه ليس لها أى أساس علمى وأن من تقدموا بها، لم يسعوا سوى للحصول على أكبر ميزانيات البحث العلمى، لضمان بقائهم وتقدمهم فى وظائفهم العلمية.

ويكفى شاهداً على ذلك أن نرجع إلى الكتاب الخطير الذى ألفه عام ١٩٦٩ دانيل **جرينبرج** بعنوان «سياسات العلم الأمريكى»؛ كان هذا أول كتاب يتعرض بالتشريح للمجتمع العلمى الأمريكى، ويمارس النقد المسئول لمؤسسات العلم الأمريكية، وقد ساعده على ذلك أنه كان يعمل محرراً لأخبار العلوم فى مجلة «العلم» الأمريكية، مما يجعله يعرف أسرار عملية صنع القرار العلمى. ومن أطرف وأهم الفصول التى يضمها الكتاب فصل بعنوان «الموهول: تشريح مشروع فاشل».. و«الموهول» هو اسم مشروع علمى عملاق فى مجال البحوث الأساسية تقدم به مجموعة من العلماء الأمريكيين، ونجحوا فى إقناع السلطة السياسية بتمويله مبدئيا بخمسة ملايين دولار ارتفعت من بعد إلى مائة وخمسين مليون دولار. وكان الهدف من البحث إحداث ثقب عميق فى قاع المحيط لدراسة المكونات الداخلية لتربة الأرض. وقد ساد المشروع كل صور الفساد العلمى والأخلاقى، والتى تمثلت فى المحسوبية فى منح العقود، وصرف مكافآت وهمية، والكذب فى التقارير العلمية، وحين انكشفت هذه العملية الاحتيالية العلمية الكبرى، اضطر الكونجرس إلى إصدار قرار بإنهاء المشروع، وهى سابقة لا مثيل لها.



الموجة الثالثة

العلم فى الوطن العربى

وحتى لا تأخذنا النظرات المقارنة فى سياسات العلم الأجنبية بعيداً عن الوطن العربى، فإننا نستطيع أن نلخص جوانب التأثير السياسى على البحث العلمى فى الوطن العربى فى عدد من المقولات الأساسية:

يؤدى مناخ القهر السياسى إلى التأثير سلبيًا على ممارسة البحث العلمى فى الوطن العربى، سواء فى مجال البحوث الاجتماعية والسياسية، أو فى مجال العلوم الطبيعية. وفى المجال الأخير هناك مجال واسع للاختيار بين بدائل عديدة فى مجالات حساسة.. مثلا هل ندخل مجال البحث النووى أم لا؟ هل ندخل مجال بحوث الفضاء أم لا؟

توفر حد أدنى من حرية التعبير والتفكير هو الذى يسمح للعلماء أن يعبروا عن آرائهم بحرية، حتى لو خالفت آراء النخبة السياسية الحاكمة ونستطيع أن نضرب مثلا حيًا لذلك، بالجدل الذى ثار حول إنشاء محطات نووية للطاقة فى مصر.. فى مرحلة أولى كان هناك اتفاق بين القيادة السياسية - والنخبة العلمية على ضرورة البدء فى ذلك كاستراتيجية للطاقة فى مصر، غير أن القيادة السياسية - خصوصاً بعد حادث تشيرنوبل بما تضمنه من تسرب نووى - غيرت رأيها وقررت إلغاء المشروع.

غير أن مناخ حرية التعبير فى مصر سمح للعلماء الذين اختلفوا مع رأى القيادة السياسية بالتعبير عن آرائهم، وهذه مسألة أساسية حتى يتاح للرأى العام أن يزن حجج كل فريق.

يتوقف نمو البحث العلمى فى بلد ما على مدى إيمان النخبة السياسية بالعلم ذاته كقيمة أساسية فى المجتمع، وعلى ضرورة تأسيس عملية صنع القرار على نتائج البحوث العلمية.

وينعكس الإيمان بجدوى العلم على نوعية المؤسسات التى ستنشأ لإدارة عملية البحث العلمى، وكفاءة القائمين عليها وشمول نظرتهم للعلم وقدراتهم فى مجال تعبئة الطاقات العلمية وحجم الميزانيات التى ستخصص للبحث العلمى.

وفى البلاد التى اتخذت قراراً حاسمًا فى هذا المجال، عادة ما يتشكل مجلس أعلى للعلم والتكنولوجيا كما هو الحال فى الهند برئاسة رئيس الجمهورية فى بعض الأحيان، إشارة رمزية للاهتمام السياسى بالموضوع.

يتوقف نمو البحث العلمى فى بلد ما على نوعية أعضاء المجتمع العلمى ذاته من ناحية ارتفاع مستوى التأهيل العلمى، وتكامل التخصصات العلمية، والقدرة على تشكيل فرق بحثية متكاملة، والوعى بالعلم وأهميته، وتطبيق أخلاقيات البحث العلمى بكل صرامة، والقدرة على العمل للصالح العام، وتضييق نطاق الخلافات المهنية، والاحتكام إلى تقاليد ممارسة البحث العلمى فى البلاد العريقة فى هذا المضمار.

غير أن ذلك يستدعى من النظام السياسى أن يولى الباحثين العلميين عناية خاصة، باعتبارهم جماعة إستراتيجية تستطيع أن تلعب دوراً حاسمًا فى التقدم، لو أحسن إعدادهم وتوظيفهم للقيام بمهامهم. ومن هنا لابد من وضع سياسة قومية لإعداد الباحثين العلميين وتأهيلهم، وإرسالهم فى بعثات علمية للخارج، وتسهيل حضورهم للمؤتمرات العلمية. وقبل ذلك كله، لابد من الارتفاع بالمستوى الاقتصادى للباحثين، وإعطائهم أجوراً ومرتبات عالية تكفل لهم التفرغ التام للبحث العلمى، كما أنه يمكن توفير احتياجاتهم الاجتماعية والثقافية لهم ولأسرهم بصورة متحضرة وكريمة، حتى نضمن انتماءهم بالكامل للمؤسسات العلمية التى يعملون فيها، وولاءهم للمشروع العلمى القومى.

وقبل ذلك كله، لابد من وضع سياسة علمية يشارك في وضعها القادة العلميون في مختلف التخصصات، ويمكن للباحثين العلميين من مختلف الأجيال مناقشتها قبل إقرارها بصورة ديمقراطية.

كل هذه اعتبارات أساسية تتعلق بمشكلات البحث العلمي في الوطن العربي، وهي التي يجب أن نوليها أعظم الاهتمام لأن توفر القاعدة الصناعية في الوطن العربي شرط ضروري وإن لم يكن كافياً؛ ذلك أنه بغير توفير الشروط المؤسسية والفكرية والثقافية والعلمية والاقتصادية التي تكفل لأعضاء المجتمع العلمي أن يمارسوا الإبداع في مناخ حر، لا يمكن لنا في الوطن العربي أن نتقدم علمياً.

آن لنا في النهاية أن نقتنع بأن الحرية بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والثقافية هي شرط تقدم الوطن العربي.

المجتمع العلمي والنخبة السياسية

ما هي العلاقات بين العلم والسياسة في الوطن العربي؟ فقد سبق لنا في الفقرة السابقة أن عالجنا علاقة البحث العلمي بالنظام السياسي، باعتبار العلم نسقاً اجتماعياً لابد له أن يتفاعل مع بقية الأنساق وعلى رأسها النسق السياسي، ولكننا نريد في هذه الفقرة أن نبحث العلاقة من زاوية علاقات التفاعل بين الباحثين العلميين والسياسيين العرب الذين يسيطرون على عملية اتخاذ القرار في بلادهم، وذلك من خلال إثارة سؤال محدد: هل استطاع الباحثون العلميون العرب أن يرتفعوا إلى مستوى التحدي الذي يواجه الأمة العربية ويقدموا إلى الساسة العرب سياسات قابلة لتنفيذ العلم والتكنولوجيا، كفيلة بتحقيق مطلب الأمن القومي العربي من ناحية، وقادرة على الوفاء باحتياجات التنمية البشرية لصالح الجماهير العربية العريضة ؟

إن السؤال يفترض أن هناك مجتمعاً علمياً عربياً يتسم بالتماسك ولديه القدرة من خلال وسائل شتى على إسماع رأيه للسياسيين، فهل هذا صحيح؟

الواقع أن رصد عدد الباحثين العرب وتحديد تخصصاتهم وتقدير مدى تأهيلهم، ودرجة إسهامهم في البحث العلمي المنظم، وفي الحياة العامة في كل بلد عربي، مسألة بالغة الصعوبة لنقص البيانات المنتظمة.. بالإضافة إلى أننا نعرف من واقع خبرتنا أن هناك في هذا المجال تفاوتات ضخمة بين البلاد العربية، وربما كانت مصر والعراق في مقدمة البلاد العربية من ناحية توافر الكم والكيف في مجتمعاتهما العلمية. وقد كانت مصر رائدة في الستينيات حين صاغت سياسة للعلم والتكنولوجيا اعتبرتها الأوساط العلمية العالمية في هذا الوقت رائدة بالنسبة للدول النامية وقتها، كما أن العراق استطاع من خلال سياسة علمية طموح أن يرتاد ميادين متقدمة في مجال التكنولوجيا العسكرية على وجه الخصوص.

الإدراك العلمي والتقدير السياسي

غير أننا في محاولة للإجابة عن السؤال عن العلاقة بين الباحثين العلميين العرب والسياسيين، نستطيع الاعتماد على مشروع قومي يمكن أن يتضح من أعماله المنشورة ارتفاع مستوى الإدراك العلمي للعلماء العرب، وقدرتهم الفائقة على مواجهة التحديات العلمية والتكنولوجية الماثلة أمام الوطن العربي، وعطائهم الذي يتمثل في صياغتهم الدقيقة رفيعة المستوى لسياسة علمية وتكنولوجية عربية.

ويتمثل هذا المشروع في خطة العلم والتكنولوجيا للعالم العربي والتي صاغتها لجنة مكونة من عدد من العلماء العرب البارزين كونتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الكسو) التابعة لجامعة الدول العربية. وقد تم ذلك في عهد مديرها السابق العالم الاجتماعي السوداني البارز محيي الدين صابر، وفي إطار خطة لوضع إستراتيجيات عربية شاملة للتنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية والتعليمية، اتسمت جميعاً بإسهام عدد من أبرز الباحثين العرب في هذه التخصصات، وخرجت في شكل مجلدات منشورة ومتاحة لكل المواطنين العرب حكاماً ومحكومين.

وقد أتيح لي منذ سنوات، أثناء زيارة لمقر اليونسكو في باريس، للاطلاع على وثائق مشروع «العام سنة ٢٠٠٠» الذي كانت تجريه اليونسكو، أن أطلع أيضاً على وثائق مشروع فرعي موضوعه «العالم العربي عام ٢٠٠٠»، ووجدت فيه حصراً كاملا لكافة المحاولات العربية لاستشراف المستقبل، ومن أبرزها مشروع مركز دراسات الوحدة العربية عن «مستقبل الأمة العربية» بقيادة الدكتور خير الدين حسيب، ومشروع «المستقبلات العربية البديلة» الذي أجراه منتدى العالم الثالث بقيادة الدكتور إسماعيل صبري عبدالله، واستراتيجية العلم والتكنولوجيا التي أعدتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وبالنسبة لهذه الاستراتيجية وجدت تقريراً إضافياً كتبه بالإنجليزية عالم الطبيعة اللبناني وخبير السياسة العلمية المعروف أنطوان زحلان، وسأعتمد على هذا التقرير الذي أعتبره وثيقة بالغة الأهمية، في بيان مراحل العمل في هذه السياسة، والمبادئ التي قام عليها وحصادها النهائي.. وهي تمثل في رأيي قمة إبداع المجتمع العلمي العربي في مجال تخطيط السياسة العلمية والتكنولوجية، وهي تثبت بما لايدع مجالا للشك أن العلميين العرب ممثلين في اللجنة الرئيسية واللجان الفرعية التي أعدت الإستراتيجية، قد ارتفعوا إلى مستوى التحدي، وقدموا ـ من خلال المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لصناع القرار العرب ـ خطة متكاملة، كان يمكن لو توفرت الإرادة السياسية القومية، أن تنقل الوطن العربي في عقد واحد، من وضع علمي مشتت، إلى بداية طريق الإبداع العلمي والتكنولوجي، مما كان من شأنه أن يسهل علينا العبور من بوابة القرن الحادي والعشرين.

النشأة والتطور

تشكلت اللجنة عام ١٩٨٢ في إطار نشاط منظمة التربية والثقافة والعلوم لوضع خطة للعلم والتكنولوجيا للوطن العربي للثلاثين عاماً القادمة، أي حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

وتشكلت اللجنة من اثني عشر عالماً وكان مقر السكرتارية لها دمشق، وتولى الأستاذ وثيق شديد رئاستها، وقد كان مديراً لمركز الدراسات العلمية والبحوث، الذي قدم معونات شتى للبرنامج البحثي. بدأت اللجنة عملها عام ١٩٨٣ وقدمت تقريرها عام ١٩٨٨ بعنوان «إستراتيجية لتنمية العلم والتكنولوجيا في الأمة العربية»، إلى مؤتمر المنظمة الذي أقره. وتقرير أنطوان زحلان الذي نعتمد عليه في رصد هذه الإستراتيجية

وتحليلها، يتضمن قسمين: الأول بيان بخطوات عمل اللجنة، والثانى ملاحظاته النقدية على الإستراتيجية.

والملحوظة الذكية التى يبدأ بها زحلان تقريره أن بعد العلم غائب عن الدراسات المستقبلية العربية، والتى ركزت أساساً على الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. ويقرر أن هذا البعد الغائب ونعنى به «العلم والتكنولوجيا» لم يتم التركيز عليه بالرغم من أن التكنولوجيا الأجنبية قد أثرت - من خلال الغزو والاحتلال والاستعمار على التاريخ العربى منذ عام ١٥٠٠! ويعد تعقبه لأبرز محاولات مناقشة وبحث الموضوع، ومن أهمها كتابه هو بعنوان «العالم العربى: عام ٢٠٠٠» الصادر فى بيروت عام ١٩٧٥، والذى صاغ فيه عدة سيناريوهات تتعلق بمستقبل العلم والتكنولوجيا، ركز على عمل لجنة الإستراتيجية التى قررت أولا أن توجه خطابها للحكومات العربية وللمواطنين العرب فى الوقت نفسه لإثارة الوعى العام بالمشكلة، ومن ناحية أخرى أن ترصد اللجنة أوضاع البحث العلمى العربى كما هى موجودة قبل الحديث عن المستقبل.

وقد قدّم للجنة ستون باحثًا عربياً يقيمون فى ١٢ دولة عربية وست دول أجنبية - بحوثًا عن أوضاع العلم طلبت منهم فى إطار تخصصاتهم الدقيقة.

الافتراضات والمبادئ

وبعد مناقشات عميقة استقرت لجنة الإستراتيجية على مجموعة من الافتراضات والمبادئ:

الافتراض الأول: أن الدول العربية تتسم باختلافات هائلة فيما يتعلق بالموارد وبالخبرة العلمية والتكنولوجية، وبدور القطاع العام. واستقر الرأى على صياغة إستراتيجية يمكن أن تتفق مع هذه الأضاع المختلفة. وكان لابد أن ينعكس ذلك على المقترحات والمناهج لضمان أكبر درجة من المرونة.

الافتراض الثانى : الاعترافات بأن أى إستراتيجية للعالم العربى لابد لها بالطبع أن تعتمد على التعاون بين الدول العربية، وأن هذا التعاون سيعتمد على قدرات المؤسسات القطرية فى كل دولة. ومن هنا



الموجة الثالثة

فقد كانت نقطة البداية هى الاهتمام بتنمية مؤسسات البحث القطرية.. ومن أجل أن تكون المؤسسات الإقليمية فعالة، كان لابد أن تعتمد على مؤسسات قطرية قوية، تقدر التعاون الإقليمى.. وقد كان الاتجاه السابق ينحو إلى السعى لتنمية التعاون الإقليمى قبل أن تستعد لذلك البلاد العربية المختلفة، من زاوية تنمية سياساتها ومؤسساتها القادرة على التعاون مع المشكلات الدولية المعقدة.

غير أنه بالإضافة إلى هذه الافتراضات، استقرت اللجنة على صياغة عدد من المبادئ الأساسية وهى:

١ - أن القطاع العام هو أهم قطاع فى الاقتصاد فى البلاد العربية كلها (فليتذكر القراء أن هذا المبدأ صيغ عام ١٩٨٢ قبل زحف موجات التخصيصية!).

٢ - أن المستقبل ستتم صياغة ملامحه فى ضوء تأكيد القيم الإسلامية على العلم وعلى قيمة العمل.

٣ - ضرورة استخدام اللغة العربية فى تعليم العلم، وفى كتابة البحوث العلمية.

٤ - أنه ستكون هناك تنمية لمختلف جوانب الاقتصاد والسكان، وأنه يتم صياغة نظام للعلم والتكنولوجيا.

٥ - أن الحكومات العربية لن تستطيع تحقيق أهدافها الوطنية بغير الالتزام بالاعتماد على العلم والتكنولوجيا.

٦ - أن هناك ترابطًا وتكاملا بين قطاعات الاقتصاد والتعليم ونظام العلم والتكنولوجيا.

٧ - أن التعاون العربى ضرورى لتنمية قدرات العلم والتكنولوجيا.

* * *

فى ضوء هذه الافتراضات والمبادئ قررت اللجنة أن تركز عملها على أبعاد أربعة:

- **البعد الأول:** يتعلق بأنشطة العلم والتكنولوجيا فى الوطن العربى.

- **البعد الثانى:** يستكشف آفاق التقدم فى العلم والتكنولوجيا فى العالم وما يمكن الاستفادة منها فى الوطن العربى.

- **البعد الثالث:** بحث تأثير الاستراتيجيات الاقتصادية والاجتماعية للحكومات العربية على نظام العلم والتكنولوجيا العربى.

- **البعد الرابع والأخير:** صياغة إستراتيجية مرنة وواقعية قادرة على تحويل الوضع الراهن إلى المستقبل المنشود.

وهذا المستقبل المنشود، اعتمدت الجهة الإستراتيجية فى تحديده على التصريحات الرسمية وعلى الخطط القطرية والقومية.

وللقيام بكل هذه المهام كلها استقر الرأى على القيام بأربعة برامج بحثية. الأول يبحث الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا فى الوطن العربى من زاوية جمع البيانات وتحليلها. والبرنامج الثانى يمسح الإنجازات العلمية العربية فى فروع العلم الرئيسية وتطبيقات هذه الإنجازات. والبرنامج الثالث وقد خصص لتحليل مضامين خطط التنمية الوطنية لتحديد أهدافها ووسائلها واحتياجاتها من مدخلات العلم والتكنولوجيا، أما البرنامج الرابع والأخير فقد تمثل فى التأليف بين نتائج البرامج الثلاثة السابقة.

أردت من هذا العرض الوجيز، أن أشير وأن أشيد فى الوقت نفسه بهذا الجهد العربى المتميز فى مجال تخطيط سياسة قومية عربية للعلم والتكنولوجيا.

وهكذا، يمكن القول فى النهاية: إن المدخل الرئيسى لدخول مجال مجتمع المعلومات هو صياغة سياسة علمية تكنولوجية قومية عربية.

خاتمة(٢)

إذا كنا قد خلصنا إلى أن المدخل الرئيسى للدخول فى عصر المعلومات الذى هو السمة الرئيسية للموجة الثالثة - هو تطوير سياسات العلم والتكنولوجيا فى الوطن العربى، وفق الخطوط التى أسهمنا إليها، فإنه يمكن القول إن ما أصبح يطلق عليه المعلوماتية يحتاج لتطويرها فى الوطن العربى إلى خطة خاصة.

والمعلوماتية تشمل عدة تقنيات منها تكنولوجيا إدخال المعلومات، وتكنولوجيا معالجة المعلومات، وتكنولوجيا حفظ المعلومات، وتكنولوجيا استرجاع المعلومات وتكنولوجيا تداول المعلومات، هذا بالإضافة إلى تكنولوجيا الاتصالات التى تستخدم فى انتشار المعلومات انتشارا سريعا.

وقد وضعت دول عديدة خططاً وطنية للمعلوماتية، وفى مقدمتها اليابان وفرنسا وسنغافورة وماليزيا وتايوان وكوريا الجنوبية والصين الوطنية بالإضافة إلى السوق الأوروبية المشتركة. وقد اتضح للجمعية المصرية للحاسب الآلى التى أعدت خطة لتطوير المعلوماتية فى مصر من دراسة هذه الخطط أنها تعتمد على ثلاث مراحل لتنفيذها وهى على النحو التالى:

أولا:

مرحلة الرؤية القومية (National Vision)

وهى مرحلة التصور المستقبلى لما سوف يكون عليه المجتمع المعلوماتى، أخذاً فى الاعتبار الأسس التالية:

١ - تشكل صناعة المعلومات الجزء الأكبر من الناتج المحلى (GDP) لأية دولة.

٢ - تشكل صناعة المعلومات القوة الاقتصادية للدولة، وليس فيما تملك من ثروات طبيعية.

٣ - تحدد صناعة المعلومات المكانة التى تحتليها أية دولة من دول العالم فى القرن الحادى والعشرين وليس فيما تملك من الصناعات الثقيلة.

٤ - تحدد صناعة المعلومات مدى عزلة الدولة عن بقية الدول المتميزة بتقنيات المعلوماتية.

٥ - تعتمد صناعة المعلومات أساسا على القوى البشرية ومدى تنميتها، وليس على الموارد الطبيعية.

٦ - تعتمد صناعة المعلومات على العمل الجماعى والتعاون بين أفراده، وليس على العمل الفردى.

ثانياً:

مرحلة الإعداد المدروس (Thoughtful Preparation)

وهى مرحلة الإعداد للأهداف القومية نحو خلق مجتمع معلوماتى، وترجمة هذه الأهداف إلى خطة وطنية، مع الأخذ فى الاعتبار مراجعتها باستمرار واجراء التعديلات والتحسينات اللازمة على أساس الخبرة التى اكتسبت فى تنفيذ الخطة ونتائج تنفيذ خطط الدول المماثلة. ويتم ذلك عن طريق لجنة فنية من ذوى الخبرة فى المعلوماتية للقيام بالآتى:-

١ - إجراء دراسة قومية لتقييم الوضع الحالى والقائم على أساس الرؤية القومية.

٢ - تحديد المقومات الأساسية للدولة، والتى تساعد على تنفيذ الخطة الوطنية للمعلوماتية.

٣ - حصر الاستشاريين والخبراء والعلماء والباحثين والمهنيين والفنيين الحاليين فى مجالات المعلوماتية وتخصصاتهم الدقيقة ومستوياتهم العلمية والفنية.

ثالثاً:

مرحلة التنفيذ التام (Vigorous Implementation)

وهى مرحلة التنفيذ لهذه الخطة الوطنية التى ستغير من مسار الدولة، وفى ذلك مخاطرة سياسية، ولكنها يجب أن تكون مخاطرة محسوبة مع العزيمة القوية والرغبة الأكيدة فى إنشاء صناعة المعلوماتية مع الأخذ فى الاعتبار النقاط التالية:

١ - خلق وعى قومى نحو أهمية المعلوماتية من تقنيات وصناعات واستخدامات.

٢ - خلق مؤسسات حكومية وشبه حكومية لدعم صناعة المعلومات بالبحوث والدراسات والتدريب والتمويل.

٣ - وضع سياسة قومية للتنسيق بين التجارة والضرائب والتعليم والتدريب والهجرة لدعم صناعة المعلومات.

٤ - وضع تشريعات للتنسيق بين شركات تقنيات المعلومات والجامعات ومراكز البحوث والمؤسسات الحكومية وشبه الحكومية فى مجالات البحث والتنمية والإنتاجية.

٥ - تشجيع المشروعات المشتركة مع الحكومة الأجنبية والشركات العالمية فى عمليات نقل وتطويع مختلف تقنيات المعلومات المختلفة.

٦ - وضع الأسس للتعاون الدولى فى مجال أو أكثر من مجالات صناعة المعلوماتية.

ويتطلب تحديد الخطة الوطنية للمعلوماتية حتى عام ٢٠٠٠ تحديد الأسس والأهداف التى تعتمد عليها الخطة وأهدافها القومية.

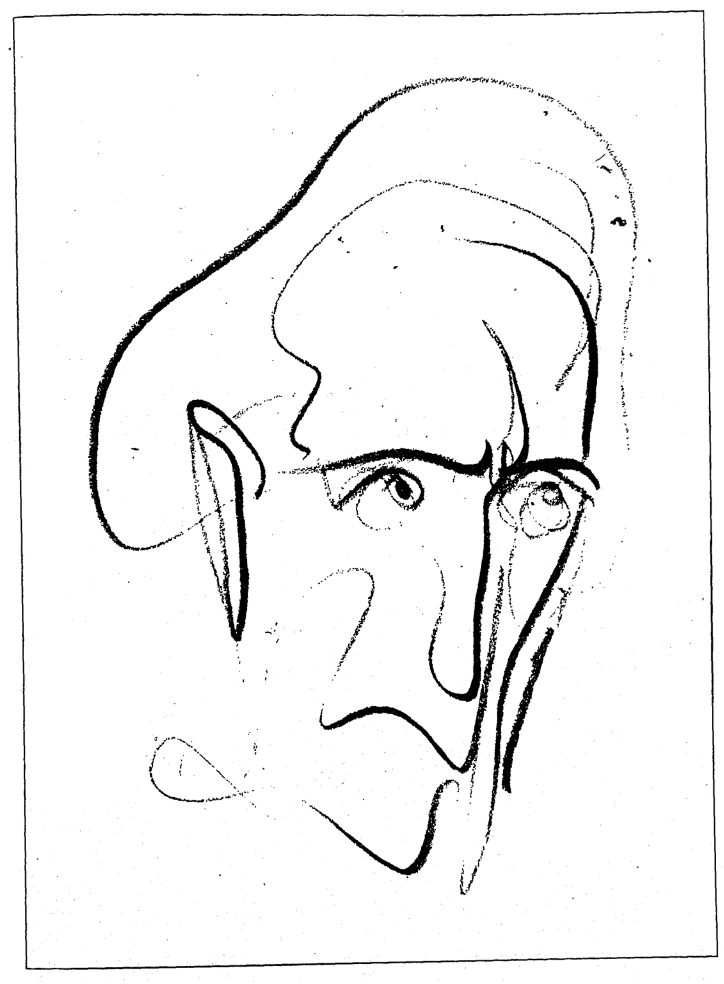
وفى تقديرنا أن هذه المراحل هى التى ينبغى أن تفكر فى اتباعها لو كان الوطن العربى يريد فعلا أن يلحق بالموجة الثالثة ■

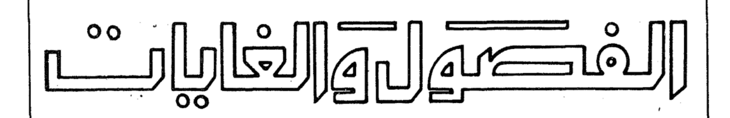
الهوامش

* نص البحث الذى قدمه الكاتب لمؤتمر «إعداد الوطن العربى للقرن الحادى والعشرين فى ظل ثورة المعلومات»، الذى عقده المركز العربى للدراسات الإستراتيجية فى «أبو ظبى» فى الفترة ما بين ٢٢ : ٢٤ فبراير ١٩٩٧.

(١) اقتباسات من كتاب ألفين توفلر، «بناء حضارة جديدة»، ترجمة سعد زهران، القاهرة : مركز المحروسة للبحوث والتدريب والنشر، ١٩٧٦ (من صفحات ١٧ وما بعدها).

(٢) تفضل الدكتور أحمد عبادة سرحان، رئيس اللجنة القومية للمعلومات بأن أرسل لى مسودة ورقة عمل مقترحة عن خطة وطنية للمعلومات فى مصر للتعليق عليها والفقرات التالية مأخوذة من مقدمة الورقة التى جاءت تحت عنوان: «المراحل التنفيذية للمعلوماتية فى مصر».





٤٣ مناقشة للتعبيرية، إرنست بلوخ. ٥٠ الواقعية فى الميزان، جورج لوكاتش - ترجمة: أروى صالح



مناقشة للتعبيرية

إرنست بلوخ

ترجمة: أروى صالح

مقدمة

قد يشكل الصراع بين إرنست بلوخ وجورج لوكاتش بشأن التعبيرية فى عام ١٩٣٨ واحدة من أهم الحكايات الكاشفة فى المراسلات الألمانية الحديثة، ويرجع الصدى الذى أحدثته جزئياً إلى تقاطع سبل التطور الثقافى والمصير السياسى بين بطلى القصة. والمعالم الرئيسية لحياة جورج لوكاتش العملية معروفة الآن جيداً فى العالم الأنجلو ساكسونى، أما تلك المتعلقة بصديقه الحميم وصنوه المعاصر بلوخ فليست معروفة بالقدر نفسه. ولد بلوخ فى «لورفيجشافن» فى «راينلاند» عام ١٨٨٥، لموظف فى السكك الحديدية، وتلقى تعليمه فى «فيرتسبرج» و «ميونيخ ببافاريا». وسرعان ما أظهر تعدداً فى المواهب حيث درس الفلسفة والفيزياء والموسيقى. وقد التقى بلوكاتش لأول مرة فى أوائل عشرينياته فى سهرة لدى جورج سيميل فى برلين، ثم خلال زيارة لاحقة له فى «بودابست»، غير أن التلاقى الفلسفى العميق بينهما يرجع إلى فترة إقامتهما المشتركة فى «هيدلبرج» من عام ١٩١٢ حتى ١٩١٤، ومن المفارقات - بالنظر إلى تطورهما اللاحق - أن بلوخ هو الذى وجه لوكاتش أساساً إلى دراسة هيجل بصورة جدية، بينما قاده لوكاتش إلى التعرف على الغيبية المسيحية، خاصة فى أعمال كيركجارد ودستويفسكى(١). وقد مثلت روسيا عشية الثورة نقطة جذب عميقة فى اهتمامات الرجلين، وآخرين أيضاً فى حلقة ماكس فيبر فى «هيدلبرج» وقتئذ، ودشن اندلاع الحرب العالمية الأولى أول خلاف بينهما: فقد لبى لوكاتش الدعوة للالتحاق بالجيش فى المجر، الأمر الذى لم يفهمه بلوخ الذى حمله رفضه الأكثر راديكالية بكثير للحرب إلى سويسرا حيث تبنى نوعاً من الانهزامية الثورية. ومع ذلك فبعد أربع سنوات أخرى كان لوكاتش لايزال يقترح على بلوخ التعاون فى تأليف دراسة جمالية، يضطلع فيها بلوخ بجزء خاص بالموسيقى، وفى أول عمل كبير لبلوخ «الروح، اليوتوبيا» (١٩١٨) - وهو مركب جامح من أفكار دينية - رؤيوية(٢) وأفكار اشتراكية أولية - وجه تحيات حارة لصديقه.

بعد الحرب، انضم لوكاتش للحزب الشيوعى المجرى، وحارب من أجل الكوميونة، ثم عمل فى المنفى كمنظم حزبى ومنظّر ماركسى فى الأممية الثالثة طوال فترة العشرينيات، وعلى العكس منه، لم ينضم بلوخ للحزب الشيوعى الألمانى، وبقى فى موقع المتعاطف المارق لا المناضل المنخرط فى الصفوف - بشيراً برومانتيكية ثورية لم يتخل عنها أبداً. كذلك كان بلوخ أقرب كثيراً إلى دوائر أدبية تجريبية ونخبوية فى ألمانيا فيمار(٣)، وازداد الآن الانفصال فى المسار الفلسفى للرجلين، إذ أخذ لوكاتش يعلى من شأن واقعية هيجل فى مرحلته المتأخرة، بينما دافع بلوخ عن رد فعل شوبنهاور اللاعقلانى إزاءها، ثم أخرجهما تولى النازى السلطة من ألمانيا، فذهب بلوخ إلى براغ(٤) وذهب لوكاتش إلى موسكو. وسرعان ما تبين التعارض الحاد فى محور تركيز كل منهما فى رد فعله على انتصار الفاشية.

فقد اتخذ كتاب بلوخ «زمن Erbschaft dieser Ziet» المنشور فى المنفى عام ١٩٣٤ شكل مجموعة غير متجانسة من التأملات المتخذة شكل حكم والذكريات المأخوذة عن الحياة اليومية والثقافية لألمانيا فى العشرينيات، وقد استهدف فهم عناصر الاحتجاج الحقيقى - مهما تقنعت باللاعقلانية - فى ثورة البرجوازية الصغيرة الألمانية التى استولت عليها الفاشية. وقال إن استخلاص هذه العناصر وكسب جماهير البرجوازية الصغيرة التى تعرضت للإفقار إلى جانب الطبقة العاملة مهمة تتسم بالنسبة للثورة فى ألمانيا بالأهمية نفسها التى كانت لكسب الفلاحين فى روسيا، وعلى الجانب الآخر كان لوكاتش منذ عام ١٩٣١ فصاعداً - وقت تفشى الانقسام والحلقية فى الفترة الثالثة للكومنترن - يكون مواقف أدبية تنطوى على ما سيصبح السياسة الثقافية لفترة سياسة «الجبهة الشعبية»، وهى المواقف التى صارت كلمة السر فيها: احترام التراث الكلاسيكى للتنوير، ورفض أى تكوين لا عقلانى لها، وتشبيه التيارات الحداثية فى الأدب باللاعقلانية، ومطابقة اللاعقلانية بالفاشية، وبعد أن استقرت السلطة فى يدى الديكتاتورية النازية كان أول مقال مهم كتبه لوكاتش محاكمة لاذعة للتعبيرية كظاهرة فى الثقافة الألمانية ونشر فى صحيفة الأدب الدولى فى يناير عام ١٩٣٤.

وفى هذا المقال قال لوكاتش: إن ألمانيا فيلهلم بينما تتحول بصورة متزايدة إلى مجتمع من أصحاب الريع الطفيليين، تهيمن عليها فلسفات (الكانتية الجديدة والماضية والحيوية) تطمس العلاقات بين الأيديولوجية وبين الاقتصاد أو السياسة، معوقة أى إدراك أو نقد للمجتمع الإمبريالى ككل، وقال إن التعبيرية كانت انعكاساً أدبياً لهذا التشويش، إن «نهجها الإبداعى» هو بحث عن الجواهر يتم عبر التنميط والتجريد، وأن التعبيريين بينما يقرون بالاحتفاظ بلب الحقيقة، يكتفون بالتنفيس عن عواطفهم، بذاتية توشك على إلغاء كل واقع(٤)، مادامت الكلمات تستخدم لا بصورة مرجعية بل بصورة «تعبيرية». وعلى المستوى السياسى عارض التعبيريون الحرب، ولكن ارتباكهم فى نواح أخرى على حد قوله كان أشبه بنظير ثقافى للأيديولوجية السياسية للاشتراكيين المستقلين، وقال إن التعبيريين عبروا عن عداء له صفة عامة لما هو برجوازى، ولكنهم عجزوا عن تعيين صلة الرذائل البرجوازية بأية طبقة محددة، فقد وجدوا أعراضاً رأسمالية

فى أوساط العمال، وافترضوا وجود صراع «أبدى» - يتعدى الصراع الطبقى - بين البرجوازى وغير البرجوازى، معتبرين غير البرجوازيين نخبة يجب أن تحكم الأمة، وهو الوهم الذى يقود فى النهاية إلى الفاشية.

وتمثل تلك الآراء المتعارضة التى طرحها كل من بلوخ ولوكاتش عقب انتصار النازية مباشرة خلفية النقاش التالى. فى عام ١٩٣٥ تحول الكومنترن إلى استراتيجية الجبهة الشعبية، وفى يوليو اتخذ مؤتمر الكتاب الدولى للدفاع عن الثقافة قرارًا فى باريس بإنشاء صحيفة أدبية ألمانية فى المنفى، لتكون منبرًا للكتاب والنقاد المعادين للفاشية، وتم اختيار المحررين الرسميين الثلاثة على أساس يستهدف تمثيل آراء متنوعة، برتولد بريخت، الماركسى ولكن دون انتساب رسمى للحزب، وفيلى بريدل عضو الحزب الشيوعى الألمانى، وليون فيشتفانجر وهو برجوازى معجب بالاتحاد السوفيتى، وكانت الصحيفة تنشر من موسكو، وحيث إن أيًا من هؤلاء الكتاب لم يكن يوجد هناك لفترة طويلة، فقد تفاوت إسهام وتأثير كل منهم إلى حد كبير. وكان فيشتفانجر أكثرهم حماسًا، بينما بقى بريخت فاترًا وقصر معظم إسهاماته على قصائد وأجزاء من مسرحياته، وقد مكث ستة أشهر فى موسكو غادرها بعدها إلى الحرب الأهلية الإسبانية، وترتب على ذلك أن أصبحت السيطرة الفعلية على الصحيفة فى يد فريتز إربنيك وهو صحفى وممثل كان نشطًا فى مسرح بسكاتور، وكانت آراؤه متطابقة فى جميع الأمور الأساسية مع لوكاتش.

فى غضون ذلك كانت آراء لوكاتش - التى كانت مثار جدل ذات يوم - تكتسب نفوذًا مضطردًا، وفى عام ١٩٣٧، أى بعد نحو عامين من انعقاد المؤتمر العالمى السابع للكومنترن، بدأ هجوم منظم على التعبيرية الألمانية فى «الكلمة»، أعطى إشارة البدء فى هذا الهجوم ألفريد كوريللا - وهو من تلامذة لوكاتش الذى صعد نجمه فيما بعد فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية - لهجوم عنيف على تراث التعبيرية، واستلهم المقال بوضوح مقالا طويلا للوكاتش سبقه بثلاث سنوات. وأثار مقال كوريللا فيضًا من الردود، لم ينشر سوى بعضها، ومن هذا البعض إسهامات لتعبيريين سابقين أمثال فانجنهايم وليشنتنزر ثم أهمهم وهو هرفارث فالدن الذى لعب دورًا مهمًا فى نشر أعمال التعبيريين بوصفه رئيس تحرير «العاصفة» (١٩١٠ - ١٩٣٢)، وكذلك أعمال المدارس الأجنبية مثل التكعيبية، وجاءت بعض المقالات الأخرى من أصدقاء لبريخت مثل يوهانز إيسلر، وعدد آخر من المدافعين عن الحداثة منهم بيلا بالاتس. غير أن أكثر الردود حدة جاء من بلوخ، وقد تجاهل كوريللا واشتبك مباشرة مع لوكاتش باعتباره مصدر الجدالات الراهنة ضد التعبيرية، وكان مقاله هو الذى جلب لوكاتش نفسه إلى ساحة المعركة برد مطول على مقاله.

لماذا أثارت التعبيرية مثل ذلك النقاش الحاد فى صفوف المهاجرين الألمان، لقد ازدهرت التعبيرية كحركة منذ حوالى عام ١٩٠٦ حتى مطلع العشرينيات، وكانت مكونة من مجموعات صغيرة تربط بينها علاقات معقدة، وانتشرت فى الفنون البصرية والموسيقى والأدب، وتعتبر كل من مجلة «الجسر» و «الأزرق» ظاهرة تنتمى للفترة السابقة على الحرب أساسًا، رغم أن عددًا من فنانيهما استمر حتى الثلاثينيات، غير أن معظم الشعراء المهمين ماتوا أثناء الحرب أو حتى قبلها (هايم وشتادلر وتاركل وشترام)، أو تحولوا عن التعبيرية (فيرفل وبن ودوبلن). وكانت آخر منجزاتها الكبرى مجموعة من المختارات الشعرية تحمل اسم «فجر البشرية» (١٩٢٠) ومسرحيات توللر وكايزر، وإذا وسعنا قليلا التعريفات المعتادة للتعبيرية يمكنها أن تضم تحت لوائها «الأيام الأخيرة للبشرية» لكارل كراوس والأعمال المبكرة لبرتولد بريخت وقد قررت نهاية الحركة عدة عوامل، منها الحرب التى تنبأ بها التعبيريون فى البداية ثم عارضوها، فقد جعلتهم نهايتها زائدين عن الحاجة. وتلا ذلك إحساس عميق بتحطم الوهم حين انفجر حلمهم عن عصبة الأمم وجنس بشرى جديد. كذلك فقد نحيت التعبيرية عن موقع الصدارة من قبل حركات أكثر «راديكالية» مثل الدادائية والسيريالية، وفى ألمانيا بدت مثاليتهم فى ظل المزاج المضاد للثورة و «الواقعية» السينيكالية للموضوعية الجديدة بدت ذات طابع مسرحى ساذج، وأخيرًا فقد دفع بلوغ النازى السلطة بالناجين إلى الصمت أو المنفى أو السجن، ولكن التعبيرية إن كانت قد انتهت إلى ذلك الفشل، فقد مثلت دون جدال وبجدارة أول نسخة ألمانية من الفن الحديث. ومن ثم فقد كانت الجدالات بين بلوخ ولوكاتش وأنصار كل منهما بشأن مصيرها من حيث الأساس - صراعًا حول المغزى التاريخى للحداثة بصفة عامة. وقد بدأ بلوخ دفاعه عن التعبيرية بهجوم مضاد موفق على ابتعاد لوكاتش عن إنتاج الحركة الفعلى، خاصة فى مجال الرسم الذى

مناقشة للتعبيرية



تتواكب فيه أبقى منجزات التعبيرية (كان بلوخ معجبًا منذ زمن طويل بمارك) (٥) مع أضعف نقطة فى جماليات لوكاتش التى لأزمته طويلاً، مضى بلوخ يؤكد شرعية التعبيرية، أيديولوجيًا بوصفها احتجاجًا على الحرب الإمبريالية، وفنيًا باعتبارها استجابة لأزمة فترة انتقالية، يتحلل فيها العالم الثقافى الحضارى للبرجوازية بينما لم يكد يتشكل بعد العالم الثقافى للبروليتاريا الثورية. وفى النهاية سعى بلوخ إلى تبرئة التعبيرية من الاتهامات المتكررة التى تصمها بالنخبوية والعدمية الثقافية، بالتأكيد على نزوعها الإنسانى الضمنى والاهتمام الذى أبداه ممثلوها بأشكال الفن والتزيين الشعبية والتقليدية. لم يتزحزح لوكاتش عن موقفه، وردًا على تأملات بلوخ حول الطابع المفتت للتجربة الاجتماعية المعاصرة أصر على أن الرأسمالية تشكل كُلا موحدًا، وبوضوح يتجلى تحديدًا فى لحظات الأزمة تلك التى تجعل بلوخ يتحدث عن التفتت، وقال: إن الذاتية المميزة للفن التعبيرى تعد إنكارًا لهذه الحقيقة الكبرى وتنكرًا للهدف لكل فن مسوغ، وهو إعطاء انعكاس أمين للواقعى، ثم إن «الشعبية» فى الفن تعنى ما هو أكثر بكثير من الاندفاعات الحماسية المميزة للتعبيريين، فالفن الشعبى الحقيقى يتميز بتأكيده على التجربة الأكثر تقدمية للأمة، وبعلاقته الوثيقة بالواقعية، وهى الشكل الجمالى الذى هو فى متناول «الشعب» حقًا.

ولن يختلف كثيرون مع تعليقات بلوخ على الأساليب النقدية لخصمه، فقد كان الإجراء المتبع عند لوكاتش هو تشييد نموذج مثالى لما يعتبره الأساس الأيديولوجى للأعمال المعنية، ثم يصدر حكمًا جماعيًا بشأنها فى ضوء مواقفه هو السياسية - الأيديولوجية، وكانت النتيجة فى الغالب صورًا خطيرة من الخلط والاختزال، وأحيانًا - حين كان يقدم بالفعل على تحليل أعمال بعينها - عمى مطلقًا كما بيّن أدورنو فيما بعد، متحررًا من مشاعر الصداقة التى كبلت بلوخ على الأرجح، ولم يكن هذا الاختلاف فى الطريقة مجرد خلاف تقنى، فعند لوكاتش يكوّن التاريخ الأدبى ماضيًا منتظمًا وأحاديًا، يحدد التاريخ الأوسع معناه وقيمته كما يحكمه، والتقاليد التى تسلمها للحاضر الحقب «التقدمية» من الماضى هى مجموعة من القواعد المُلزمة،



إرنست بلوخ

إرث يتعين على الورثة الأدباء احترامه تحت طائلة الحرمان من الميراث، أما بلوخ فقد كان هذا التاريخ بالنسبة له هو التراث، مستودع لا شىء فيه يصير «ماضيًا» ببساطة أو نهائيًا أبدًا، ليس نظامًا من الوصايا بل بالأحرى جماع ممكنات، وعلى ذلك، ليس هناك عمل يمكن ببساطة إحلال آخر محله بفضل القيمة التبادلية الأيديولوجية للأخير، أو إغفاله كلية بسبب خروجه على هذه القاعدة الجمالية أو تلك، والمحور الملائم لنقد تلك هى دوافعه هو العمل الفنى المنفرد، وهو النقطة القاتمة سيئة الصيت فى نقد لوكاتش، غير أنه ينبغى أن يذكر أيضًا أن طريقة لوكاتش كانت أيضًا جزءًا من انسجام أعلى وطموح أعلى لعمله، الذى أثمر - على نحو لا يتوافر فى أية مجموعة أعمال كاملة معاصرة له - تاريخًا منهجيًا للسرد النثرى، وعرضًا متماسكًا للعلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبى، وربما كان كتابه «الرواية التاريخية» الذى كتبه فى تلك الفترة تقريبًا ردًا على بلوخ، يمثل أقوى مثال على ذلك.

وليس من السهل التحكيم فى الموضوع المحورى لهذه المناقشة، أى العلاقة بين الفن التعبيرى والواقع الاجتماعى، لقد تفادى دفاع بلوخ عن التعبيرية المواجهة المباشرة مع المنطلقات الجمالية لهجوم لوكاتش، فالتف على افتراض خصمه أن الوظيفة الصحيحة للفن هى رسم الحقيقة الموضوعية فى أعمال عضوية وملموسة تستبعد منها كل مادة مخالفة أو غير متجانسة خاصة فى الأقوال المتعلقة بالمفاهيم، واختار بلوخ - بدلاً من المواجهة - الإصرار على المصداقية التاريخية للتجربة التى تستند إليها التعبيرية، وبذلك ترك المجال مفتوحًا أمام لوكاتش كى يذكره ببساطة بأن الانطباع الذاتى عن التفتت ليس له أساس نظرى، وأن يستنتج أن التعبيرية - بوصفها فنًا يتميز بالذات بسوء تمثيل الطبيعة الحقيقية للكل الاجتماعى - لا مصداقية لها، وكان تأثير هذه «المناورة» من جانب بلوخ تشتيت انتباه لوكاتش وانتباهه أيضًا عن واحد من أهم الموضوعات فى النقاش الدائر بينهما. فقد انقاد لوكاتش لدفاع بلوخ ذى الطابع «التعبيرى» ليؤكد «وحدة» الكل الاجتماعى، ولم يفلح فى التقاط النقطة الأساسية فيه، وهى أن هذه الوحدة «متناقضة» على نحو لا يقبل التبسيط، بذلك فاتت الفرصة لمناقشة مشاكل التمثيل الفنى للتناقض - وهو السياق الغائب فى ملاحظات بلوخ حول المونتاج، واللغز العنيد فى جماليات لوكاتش الواقعية.

كانت الجبهة الشعبية هى الإطار السياسى - الثقافى الصريح للمناقشة، ويمكن القول إن هذه المناقشة مثلت إحدى النقاط البارزة فى الجدالات الثقافية المرتبطة بفكرة الجبهة

الشعبية. غير أنه تجب أيضًا ملاحظة أن هذه النقطة بالذات كانت أضعف ما في كلا المقالين، فإذا كان لوكاتش محقًا في إشارته إلى أن قائمة بلوخ عن الاهتمامات الشعبية للتعبيرية ومادين به للشعبي متعسفة تمامًا، وأن الحداثة بصفة عامة هي من الناحية الموضوعية نخبوية ومن ثم مغتربة عن «الشعب» فعليًا، فمن الواضح أيضًا أن استشهاداته هو عن التقاليد الجبهوية الشعبية - خاصة فيما يتعلق بألمانيا - تعسفية في أحسن الأحوال وفي أسوئها ماسخة، ولكن لعل الحكم النهائي في الحجج المتصارعة لكل من بلوخ ولوكاتش، يجب إسناده إلى استقصاء أوسع للحدود الثقافية والسياسية لفكرة الجبهة الشعبية ذاتها[٦] من هذا المنظور يمكن أن يتكشف الدور الذي لعبه كل من الرجلين في ضوء آخر أيضًا. فرغم الاستنتاج النهائي الذي يؤسف له لمقال لوكاتش - والذي يهبط كثيرًا دون مستوى الحجج الأساسية في مناقشته، والمليء بأعراض النغمة الإدارية للثقافة الرسمية في الكومنترن خلال فترة الجبهة الشعبية - فمن الخطأ افتراض أن بلوخ كان أكثر تحررًا من لوكاتش - من أسوأ تشوهات ذلك الزمن، فقد كان بلوخ هو الذي تطوع في تشيكوسلوفاكيا بتقديم شهادات مرائية عن محاكمات موسكو، مكملة للحكايات الرسمية عن مؤامرات نازية - يابانية في الحزب البلشفي، وذلك في الوقت نفسه الذي كان يقاوم فيه الحملة ضد التعبيرية، بينما تفادى لوكاتش في الاتحاد السوفيتي - غير مخدوع بهذا الصدد - تفادى الموضوع بقدر ما يمكنه، وكانت تنازلاته في هذا المجال أقل خطورة بكثير، إن التاريخ الحقيقي لتلك الفترة لا يقدم عزاءً للانحيازات السهلة في الأحداث المستعارة للذاكرة، سواء في الجماليات أو السياسة.

فردريك جيمسون

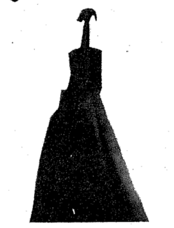
مناقشة حول التعبيرية

حسن جداً أن الناس قد بدءوا يتجادلون ثانية حول هذا الأمر، فمنذ فترة غير بعيدة كان هذا يبدو غير وارد، كانت «الراكب الأزرق»[٧] قد ماتت، وهانحن نسمع أصواتاً تعيدها للذاكرة مرة أخرى، وليس بمجرد التوقير للذكرى، فلعله أكثر أهمية أن هناك أناساً يمكن أن ينفعلوا كل هذا الانفعال بشأن حركة انقضت منذ زمن بعيد، كما لو أنها مازالت قائمة، وتقف في طريقهم. التعبيرية لا تنتمي بكل تأكيد للحاضر، ولكن أمن المحتمل أنها لاتزال تبدي علائم حياة؟

لقد مثلها «زيجلر» كذكرى محمومة في أحسن الأحوال في أذهان حفنة من كبار السن[٨]. كان أمثال هؤلاء مفعمون بحماس الشباب في وقت ما، والآن يعلنون ولاءهم للتراث الكلاسيكي، ولكنهم مازالوا يعانون من آثار قناعاتهم القديمة، فقد انتهى «بن» - وهو ممثل فذ للتعبيرية - إلى الفاشية، ويشير زيجلر إلى تطوره مستنتجاً: «إن هذا التطور كان حتمياً، والتعبيريون الآخرون كانوا ببساطة غير منطقيين بما يكفي كي يصلوا إلى آخر الشوط نفسه. وبوسعنا اليوم أن نرى بوضوح أية ظاهرة كانت التعبيرية وإلام تقود، لقد مضت إلى نهايتها الطبيعية، إنها تؤدي إلى الفاشية».

الضيق الذي أثاره التعبيريون مؤخراً إذن ليس ببساطة أمراً خاصاً، بل إن له وجهاً سياسياً - ثقافياً، بعداً مناهضاً للفاشية، و«فجر البشرية»[٩] تبين أنه أحد الشروط المهيئة لهتلر، ومن سوء حظ زيجلر أن هتلر - قبل بضعة أسابيع فقط من نشر بحثه عن مقدمات الفاشية - لم يستطع إطلاقاً الإقرار بهم في الخطاب الذي ألقاه في ميونخ، ولا في المعرض الذي أقيم هناك[١٠]. حقاً إنه لمن النادر أن يتجلى اللامعنى لاستنتاج زائف، وحكم سلبي متعجل بمثل تلك السرعة وذلك الوضوح الصارخ.

مناقشة للتعبيرية



ولكن هل تجلى هذا اللامعنى تماماً، بطريقة تقنعنا اليوم؟ إن ذلك التلاقي مع هتلر في إنكاره للتعبيرية، لابد أنه كان صدمة لزيجلر. ولكن لعل ذلك المشعوذ كانت لديه أسبابه في ميونخ للتستر على آثار الفاشية (وإن كان يصعب تصور ما قد تكون تلك الأسباب). لذا فإذا أردنا الدخول في صلب الموضوع، ينبغي ألا نركز على سوء حظ زيجلر في ترتيب الأحداث، ولا حتى على مقاله ذاته، بل ينبغي أن نوجه اهتمامنا إلى المقدمة التي كتبها «ليشنتزر» لمجمل النقاش في إسهامه السابق في مناقشة الأشعار الغنائية التعبيرية.

ونشير إلى مقال لوكاتش «عظمة وانحدار التعبيرية» الذي نشر منذ أربعة أعوام في «الأدب الأممي»، فهذا المقال هو الذي يقدم الإطار المفاهيمي لأحدث الخطب الجنائزية عن التعبيرية. وسوف نركز فيما يلي على هذا المقال، حيث إن لوكاتش يقدم الأسس العقلية لإسهامات كل من زيجلر وليشنتزر، لقد كان لوكاتش أكثر احتراساً في استنتاجاته بكثير منهما، فقد أصر على أن الميول «الواعية» للتعبيرية ليست فاشية، وأن التعبيرية في التحليل النهائي لا يمكن أن تصبح أكثر من مكوّن محدود في «المركّب» الفاشستي، ولكنه في خلاصة مقاله قال إن: «الفاشيين كان لديهم ما يسوغ تبين تراث يمكنهم استخدامه في التعبيرية». وأن جوبلز وجد «بذور بعض الأفكار السليمة[١١] هنا، فبوصفها الأسلوب الأدبي المقابل للإمبريالية في كامل تطورها!)، تستند التعبيرية إلى الأساطير اللاعقلانية - أن أسلوبها الإبداعي ينزع نحو إعلان مبادئي عاطفي خطابي أجوف، وفاعلية زائفة مسرحية... إن نية التعبيريين كانت بلا شك تتجه إلى نقيض السلفية، ولكن بما أنهم عاجزون عن تحرير أنفسهم ثقافياً من طفيلية إمبريالية، وبما أنهم متواطئون مع التحلل الأيديولوجي

للبرجوازية الإمبريالية دونما نقد أو مقاومة له، بحيث يلعبون أحياناً دور طليعتها، يمكن أن يلحق تهجمهم الإبداعي - دون أن يكون في ذلك تشويه له - بمركب التفسخ والسلفية الذي تتكون منه ديماجوجية الفاشية». وبوسعنا أن نرى على الفور أن الرأي القائل بأن التعبيرية والفاشية مصبوبان في القالب نفسه، يجد مصدره النهائي هنا، والفرضية المقابلة عن التعبيرية في مواجهة التراث الكلاسيكي مثلاً، صارمة عند لوكاتش تماماً كما هي عند زيجلر، غير أنها عند لوكاتش تكتسب أساساً مفاهيمياً وليست مجرد صحافة مثيرة.

غير أن الفرضية النقيضة لا يتسنى إظهارها بسهولة من الناحية الموضوعية. فمن يلق نظرة على مقال لوكاتش (وهو أمر نحبذه بشدة: فالأصل أكثر إفادة دائماً) سيلاحظ من البداية أنه لا وجود لإشارة في أي موضع لرسام تعبيري واحد، إن مارك وكلي وكوكوشكا وكاندينسكي وجروزس وديكس وشاجال لا يظهرون على الإطلاق - ودع جانباً نظراءهم من الموسيقيين كما في الأعمال المعاصرة لشونبرج. ويثير هذا الدهشة بالذات لأن العلاقة بين الرسم والأدب في ذلك الوقت كانت وثيقة للغاية، كما أن أعمال التصوير التعبيرية كانت مميزة لهذه الحركة أكثر مما كان أدبها، وفضلاً عن ذلك فقد كانت للإشارة إلى الرسامين ميزة إضافية، إذ كان سيصعب استبعاد التعبيرية بتلك القطعية، لأن بعض صورهم تتسم بأهمية وعظمة باقيتين، ولكن حتى الأعمال الأدبية لم تحظ بما تستحق من الاهتمام - سواء من ناحية الكم أو الكيف - فقد اكتفى نقادها بانتقاء أعمال محدودة وغير نموذجية. فقد غابت تماماً أسماء تاركل وهايم وإلسا لاسكر شولر، ولم يشر إلى أعمال فيرفل المبكرة إلا لأنه كتب بضعة أشعار سلمية، ويصدق الأمر نفسه على إهرنشتاين وهاسنكلفر، أما أشعار يوهانز بيخر المبكرة والمهمة في حالات كثيرة فهي تستثير فقط التعليق بأن المؤلف «نجح في التخلص تدريجياً» من الأسلوب التعبيري، بينما تكثر الاقتباسات من شعراء متواضعين مثل لودفيج روبنر فقط مرة أخرى لمجرد تأييد تهمة النزعة السلمية المجردة. ويتم الاستشهاد بشكله في هذا السياق أيضاً رغم أن شكله لم يكن تعبيرياً يوماً، وإنما من أنصار السلام المجرد وحسب (شأن كثير من الرجال والشعراء المحترمين من أمثال هيرمان هيسه وستيفان زفايج).

فأية مادة يستخدمها لوكاتش إذن لعرض وجهة نظره بشأن التعبيريين؟ إنه يتناول مقدمات أو مذيلات للمختارات الأدبية، مقدمات كتبها بينتوس أو مقالات صحفية لليونارد وروبنر وهيللر ومواد أخرى من هذا القبيل، لذلك فإنه لا يدخل في قلب الموضوع، أي الأعمال الإبداعية التي تقدم الانطباع الملموس في الزمان والمكان - حقيقة يمكن للمراقب أن يعيد تمثلها لنفسه كتجربة. إن مادته مستعملة من البداية، إنها أدب عن التعبيرية، ينطلق منه كأساس يستند إليه في أحكام أدبية ونظرية ونقدية، ولا شك في أن غاية لوكاتش هي استكشاف «الأساس الاجتماعي للحركة والفرضيات الأيديولوجية التابعة من هذا الأساس». ولكنها بذلك تعاني من محدودية منهجية تتمثل في أنها تنتج وحسب مفهوماً عن مفاهيم، مقالة عن مقالات وحتى ما هو أقل من ذلك. ومن هنا النقد المقتصر تقريباً فقط على البرامج والتيارات التعبيرية، وأساساً تلك التي صاغها المعلقون عليها، إن لم يدسوها عليها.

في هذا الإطار يقدم لوكاتش كثيراً من الملاحظات الدقيقة واللامعة، فهو يلفت الانتباه إلى نزعة «السلام المجرد، والمفهوم البوهيمي عن «البرجوازية»، والطبيعة الهروبية للتعبيرية، بل «أيديولوجية الهروب» لديها، وكذلك يكشف الطبيعة الذاتية المحض للثورة التعبيرية، والغيبية المجردة المتضمنة في محاولتها الكشف عن «جوهر» الأشياء عبر تصويرها بالأسلوب التعبيري، ولكن حتى فيما يتعلق بمسألة الطبيعة الذاتية للثورة التعبيرية، فإنه لا يتخذ من هؤلاء الشعراء موقفاً منصفاً، حين يوبخهم - استناداً إلى المقدمات - على «استعراضيتهم الدعية، ومتحفيتهم التافهة»، ويمكن قول الشيء نفسه عن زعمه أن كل ما تكشف عنه أعمالهم من محتوى هو «الحيرة البائسة للبرجوازي الصغير الواقع في شرك عجلات الرأسمالية، أو «الاحتجاج العقيم للبرجوازي الصغير في مواجهة لطمات الرأسمالية وخبطاتها»، فحتى لو لم يفعل التعبيريون - أو لم تكن لهم رسالة ينادون بها خلال الحرب العظمى - عدا المناداة بالسلام وإنهاء الطغيان فإن هذا لا يعطي الحق للوكاتش في أن يرفض نضالاتهم بوصفها مصارعة أشباح[12]، أو أن يصفهم بأنهم لا يعدون أن يكونوا «شكلاً نقدياً زائفاً ومجرداً بصورة مضللة، وغيبياً، من المعارضة الزائفة الإمبريالية» (التشديد للمؤلف).

صحيح أن فيرفيل وآخرين من أمثاله قد حولوا نزعتهم السلمية المجردة بعد الحرب إلى بوق لعبة، وفي سياق الثورة أصبح شعار «اللاعنف» حكمة مضادة للثورة بوضوح، ولكن هذا لا يبطل الطابع الثوري الجوهري لذلك الشعار أثناء الحرب ذاتها، وقبل النقطة التي كان يمكن أن تتحول فيها الحرب إلى حرب أهلية، وقد فهمه على هذا النحو بالضبط السياسيون الذين كانوا عازمين على الكفاح حتى النهاية المريرة، وفضلاً عن ذلك فقد كان هناك ما يكفي من التعبيريين المستعدين لإعلان تأييدهم «للفصيلة المسلحة»، لعنة المسيح وهو يخرج مبدلي النقود من المعبد. لم تكن تلك المثل عن الحب الأخوي ساذجة بقدر ما يظن بها.

وبالفعل فإن التأكيد بأن التعبيرية لم تفارق أبداً «الفرضيات الأيديولوجية العامة للإمبريالية الألمانية»، وأن «نقدها التبريري» يدعم الإمبريالية في نهاية المطاف، ليس فقط أحادي الجانب ومشوهاً، ولكنه متعسف إلى حد أنه يقدم نموذجاً لذلك النوع من النزعة الاجتماعية التخطيطية التي عارضها لوكاتش نفسه دائماً، ولكن وكما لاحظنا فإن شيئاً من هذا لا يمس الأعمال الإبداعية الفعلية للتعبيرية، وهي الوحيدة التي تعنينا هنا. إن هذه الملاحظات تنتمي أساساً إلى مجلة Ziel - Jahrbuch[13] ومثيلاتها من الكتابات النقدية التي طواها الآن نسيان مشروع (وإن كانت تحت قيادة هاينريش مان قد خلت على الأقل من صرخات الحرب الإمبريالية)، ولكننا لسنا بحاجة للإسهاب في فكرة أن في الانفجارات العاطفية لفن هذه الفترة، بأقانيمها نصف العتيقة نصف الطوباوية، والتي تبقى اليوم مبهمة مثلما كانت حينئذ، يوجد ما هو أكثر من «أيديولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل الألماني»[14] التي يود

لوكاتش أن يختزل التعبيرية إليها. ولا شك أن تلك الانفجارات العاطفية كانت ملتبسة لا مبهمة وحسب حين لم يكن لها موضوع خارج نفسها، ولكن وصفها بأنها تعبير عن «الحيرة اليائسة للبرجوازي الصغير» يعوزها التوفيق. كانت مادتها مختلفة، إذ كانت مكونة جزئيًا من صور عتيقة، ولكنها أيضًا مكونة جزئيًا من أخيلة (فانتازيات) ثورية نقدية وفى أحيان كثيرة محددة تماماً، إن كل من له آذان تسمع لم يكن ليخطئ العنصر الثورى الذى انطوت عليه تلك الصرخات، حتى وإن كانت مفتقرة للانضباط والتحكم، وقد «بددت» كمية كبيرة من «التراث الكلاسيكى» - أو ما كان بتعبير أدق حينئذ «ركاماً كلاسيكيًا». إن الكلاسيكية الجديدة «نيو كلاسيسزم» الدائمة أو القناعة بأن كل ما أتيح منذ هوميروس وجوته غير جدير بالاهتمام ما لم ينتج على صورتهما أو كاقتباس عنهما، ليست موقفاً متفوقاً يستطيع المرء منه أن يتابع الحركة الطليعية الأخيرة فيما عدا واحدة، أو يصدر منه الحكم عليها.

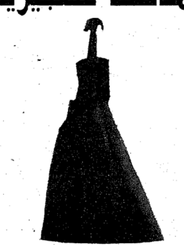
فى ظل موقف كهذا، أية تجارب فنية حديثة يمكنها تفادى عدم الإجازة؟ إنها لابد أن تدان باختصار باعتبارها وجوهاً لاضمحلال الرأسمالية - لا جزئيًا وحسب، وهو ما قد لا يكون بعيداً عن المعقولية، بل جملةً، مائة بالمائة، والنتيجة هى القول بأنه لا يمكن أن يوجد شيء كالطليعة فى المجتمع الرأسمالى فى مراحله المتأخرة، والحركات الاستشرافية تنزع عنها أهلية امتلاك أية حقيقة، ذلك هو منطق منظور يطلى كل شيء بالأبيض والأسود - منظور يصعب أن ينصف الواقع، ولا حتى يفى بحاجات الدعاية. إن جميع أشكال معارضة الطبقة الحاكمة تقريبًا التى ليست بالشيوعية من المبتدى تكوّم معًا لتجمع مع الطبقة الحاكمة ذاتها. ويصدق هذا الكلام حتى حين تكون المعارضة - كما يسلم لوكاتش فى حالة التعبيرية بشكل لا منطقى - سليمة النوايا ويشعر ممثلوها ويرسمون ويكتبون كخصوم للفاشية القادمة. فى عصر الجبهة الشعبية ليبدو التشبث بمثل هذا المنظور الأسود - والأبيض أقل ملاءمة من أى وقت آخر، إنه ميكانيكى وليس دياالكتيكيًا، إن جميع تلك الاتهامات والإدانات تجد مصدرها فى الفكرة القائلة بأنه منذ الصف الفلسفى الذى ينحدر من هيجل عبر فيورباخ، حتى ماركس، لم يعد لدى البرجوازية ما تعلمه لنا، فيما عدا التكنولوجيا وربما العلوم الطبيعية، وكل ما عدا ذلك لا يثير أكثر من اهتمام «علم الاجتماع»، فى أحسن الأحوال، ذلك هو المفهوم الذى يدين ظاهرة متفردة ولا سابق لها كالتعبيرية بأنها ثورية زائفة من المبتدى، إنه يسمح للتعبيريين - بل يرغمهم فى الواقع على أن يبدوا مبشرين للنازيين، إن شجرة الأسرة التى وضعها شترايخر[١٥] تجد لنفسها هنا مكانةً من حيث لا تحتسب وبصورة مركبة تماماً. لقد صاغ زيجلر سلماً متصاعداً (كريشندو) من مجموعة من الأسماء التى لا جامع بينها - مكتفيًا بعلامة الفاصلة فى الفصل بينها - ووضعهم فى قائمة متتابعة باعتبارهم إخوة فى الزمالة «المعيبة» نفسها: «باتشوفن وروده وبيركهارت ونيتشه وتشمبرلين وباوملر وروزنبرج». وعلى الأسس نفسها يشك لوكاتش حتى فيما إذا كانت لسيزان أية قيمة كمصور، ويتكلم عن الانطباعيين العظام بالجملة (وليس التعبيريون فقط) وسط حديثه عن انحدار الغرب. فى مقاله لا يبقى منهم شيء سوى خواء فى المحتوى - يعبر عن نفسه فنيًا فى مراكمة تفاصيل تتعلق بالسطح أهميتها ذاتية محض».

وعلى العكس من ذلك يتجلى الكلاسيكيون الجدد كعمالقة حقيقيين، تراثهم وحده هو الذى يستحق هذا الاسم، وبالنسبة لزيجلر يشمل هذا أيضًا حتى مفهوم فينكلمان عن الثقافة القديمة، ببساطتها النبيلة وعظمتها الهادئة، ثقافة برجوازية لم تتحلل بعد، عالم ينتمى لقرن مضى أو يزيد.

وفي مواجهة تبسيط كهذا نحن بحاجة لأن نذكر أنفسنا بأن عصر الكلاسيكية الجديدة لم يشهد فقط صعود البرجوازية الألمانية وإنما كذلك التحالف المقدس[١٦]، بأن الأعمدة الكلاسيكية الجديدة والطراز «المتقشف» لمعمار البيوت الإقطاعية يأخذان فى الاعتبار ذلك المد الرجعى، وبأن قدماء فينكلمان أنفسهم لا يخلون أبداً من سلبية إقطاعية. صحيح أن تلك «المدائح لأزمنة الفعل»[١٧] لا تقصر نفسها على هوميروس وجوته، فلوكاتش يقدر بلزاك عاليًا، ويدافع عن هاينه كشاعر من حجم قومى، كما أنه أحياناً يكون بعيداً عن متابعة الكلاسيكية حتى إنه فى مقاله عن هاينه يستطيع أن يصف موريكه - الذى اعتبره دائماً محبو الشعر الأقدم واحداً من أكثر الشعراء الغنائيين الألمان أصالة - بأنه «ساحر عديم الأهمية» - ولكن بصفة عامة يعتبر الكلاسيكى صحيًا، والرومانتيكى مريضاً والتعبيرية أكثر الجميع مرضاً، وهذا ليس ببساطة بالتعارض مع الواقعية الموضوعية الخالصة التى تميز الكلاسيكية.

ليست هذه بالمناسبة الملائمة لإجراء نقاش مفصل حول موضوع هو من الدقة بحيث لا يمكن إلا لتحليل بالغ الدقة أن يوفيه حقه: فهو يتصل بجميع مشكلات نظرية الانعكاس المادية الجدلية، وسوف أكتفى بالتوقف عند نقطة واحدة، إن فكر لوكاتش يعتبره أمراً مفروغاً منه وجود حقيقة مغلقة ومتكاملة تستبعد بالفعل ذاتية المثالية، ولكن ليس «الكلية» غير المنقسمة التى دائمًا ما ازدهرت بفضلها أفضل النظم المثالية، بما فى ذلك الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، أما مسألة ما إذا كانت مثل تلك الكلية تشكل فعليًا الواقع (الحقيقة) فتبقى مفتوحة للتساؤل، فإن كانت كذلك فعلا، فإن تجريب التعبيريين بتكنيكاتهم التى تعتمد القطع والتوليد لا تعدو ألعاباً ذهنية[١٨] جوفاء كما هى حال أحدث تجارب المونتاج وغيره من حيل قطع الاستمرارية. ولكن ماذا إذا كانت حقيقة لوكاتش - تلك الكلية المنسجمة اللانهائية - ليست موضوعية للغاية مع ذلك؟ ماذا إذا كان مفهومه عن الواقع لم يفلح فى التحرر تمامًا من الأنظمة الكلاسيكية؟ ما إذا كان الواقع الحقيقى هو

مناقشة للتعبيرية



أيضًا انقطاع ولا استمرارية؟ وبما أن لوكاتش يعمل بمفهوم عن الواقع مغلق موضوعى النزعة، فهو حين يفحص التعبيرية يرفض بحزم أية محاولة من الفنانين لتشتيت أى صورة للعالم، حتى لو كانت صورة للرأسمالية. وأى فن يجتهد لاستغلال الصدوعات الواقعية فى العلاقات المتبادلة الخارجية واكتشاف الجديد من داخل شقوقها، يبدو فى نظره مجرد عمل من أعمال التدمير العمدى، ومن ثم فهو يعادل التجريب فى الهدم بحالة الانحلال.

عند هذه النقطة حتى براعته تخونه تمامًا، ولا شك فى أن التعبيريين استخدموا، بل أفرطوا فى تداول انحلال حضارة البرجوازية فى عهدها المتأخر، ويكره لوكاتش «تواطؤهم مع التحلل الأيديولوجى للبرجوازية الإمبريالية، دون أن يقدموا نقدًا أو مقاومة، آخذين أحيانًا دور طليعتها». ولكن فكرة «التواطؤ» الفجة لا تنطوى على قدر كبير من الحقيقة أولا، فلوكاتش نفسه يعترف بأن التعبيرية «تمثل من الناحية الأيديولوجية مكونًا لا يستهان به فى الحركة المناهضة للحرب». وثانيًا، بقدر ما يجوز التواطؤ بمعنى إيجابى، أى التوطيد الفعلى للانحدار الثقافى، يحق للمرء أن يتساءل: ألا توجد علاقات جدلية بين النمو والانحلال؟ هل يصنف الاضطراب وعدم النضج وعدم الشمول دائمًا وفى كل حالة باعتبارها انحلالا برجوازيًا؟ ألا يمكن أن تعد هذه المظاهر بالقدر نفسه - وعلى العكس من ذلك الرأى التبسيطى وغير الثورى بكل تأكيد - جزءًا من التحول من العالم القديم إلى العالم الجديد؟ أو على الأقل جزءًا من النضال المؤدى إلى ذلك التحول؟ هذه قضية لا تحل إلا بالفحص الملموس للأعمال نفسها، ولا يمكن تسويتها عن طريق الأحكام المسبقة كلية المعرفة، حسن، التعبيريون هم «طليعة» الانحلال، فهل كان عليهم بدلا من ذلك أن يلعبوا دور الطبيب على فراش مرض الرأسمالية؟ هل كان عليهم أن يحاولوا إلصاق سطوح الواقع بروح الكلاسيكيين الجدد مثلا أو ممثلى الموضوعية الجديدة[19]، بدلا من الإصرار على جهودهم فى الهدم؟ بل إن زيجلر يؤنب التعبيريين على «تخريب التخريب»، دون أن يدرك وسط كراهيته أن اثنين بالناقص يساويان موجبًا، إنه غير قادر إطلاقًا على تقدير مغزى موت الكلاسيكية الجديدة، وهو أقل قدرة من ذلك على فهم الظواهر الغريبة التى ظهرت بالذات لحظة أن انهار الواقع الخارجى القديم، ولا نتحدث عن مشاكل المونتاج[20]. كل هذا فى عينية ليس سوى «خردة ملصقة ببعضها بسماجة»، نفايات لا يستطيع معها غفرانًا للفاشيست، مع أنهم لا يقبلون بأى منها هم أيضًا، إنهم فى الواقع يشاركونه رأيه تمامًا.

تكمن أهمية التعبيرية تمامًا حيثما يدينها زيجلر: أنها قوضت الروتين المنتظم والأكاديمية اللذين جرى اختزال «قيم الفن» إليهما، فبدلا من «التحليل الشكلى» للعمل الفنى، وجهت الاهتمام للبشر ومحتواهم فى سعيهم نحو أقصى أصالة ممكنة فى التعبير، ولا شك أنه كان هناك دجالون استعاروا نغمتها غيراليقينية والمباشرة بشكل يسهل تقليده «وأن كشوفاتهم الذاتية أكثر من اللازم، وهواجسهم الغامضة لم تكن دائمًا، بل لم تكن غالبًا لتحقق مرجعية يكتب لها الدوام، ولكن تقييمًا منصفًا وغير متحيز ينبغى أن يستند إلى أعمال التعبيريين أنفسهم وليس - بغرض تبسيط النقد - على التشويهات، فضلا عن الاعتماد على ذاكرة رديئة، التعبيرية كظاهرة ليست لها سابقة، ولكنها لم تفكر فى ذاتها بأية حال معتبرة نفسها بلا تقاليد، وعلى العكس من ذلك تمامًا - وكما تبرهن «الراكب الأزرق» - فقد راحت تنقب فى الماضى بحثًا عن شهود من ذهنية مشابهة، واعتقدت أن بوسعها أن تتبين نظائر لها فى جرونفالد وفى الفن البدائى وحتى فى الباروك، فإن كان البحث قد أسفر عن شىء، يمكن القول إنه الكشف عن نظائر ليست بالقليلة، لقد وجدت لها أسلافًا فى حركة «العاطفة والضغط»[21] فى سبعينيات القرن الثامن عشر، لقد اكتشفت نماذج تدعو للإعجاب فى الأعمال الرؤيوية لجوته الشاب والشيخ «الهائمون فى العاصفة» و«باندورا» وفى الجزء الثانى من «فاوست»، وفضلا عن ذلك، فليس من الصحيح أن التعبيريين مغتربون عن الناس العاديين بعجرفتهم الفائقة، ومرة أخرى فإن العكس هو الصحيح، لقد قلدت «الراكب الأزرق» الرسوم الزجاجية فى مورناو[22]، وكان التعبيريون فى الواقع هم أول من فتح أعين الناس على هذا الفن الشعبى المؤثر والغريب، وعلى النحو ذاته لفتوا الأنظار إلى رسوم الأطفال والمساجين، وأعمال المرضى العقليين الباعثة على الاضطراب وإلى الفن البدائى، لقد أعادوا اكتشاف «فن التزيين الشمالى»، أعمال الحفر المعقدة إلى حد مذهل الموجودة فى كراسى الفلاحين وخزاناتهم والتى ترجع إلى القرن الثامن عشر، وفسروها باعتبارها أول «طراز نفسى - عضوى وعرفوها بأنها نوع من التقاليد القوطية السرية، وتتمتع بقيمة أعلى من الطراز المصرى الأرستقراطى الذى يتسم بصفاء لا إنسانى، وحتى من الكلاسيكية الجديدة. ولعلنا لسنا بحاجة إلى أن نضيف أن «فن التزيين الشمالى»[23] هو مصطلح فنى مأخوذ عن تاريخ الفن، وأنه لا هذا النوع الفنى ولا الإجلال الحار الذى حياه به التعبيريون لهما أية علاقة بعبارة روزنبرج المشعوذة لكل ما هو شمالى، والتى ليس هذا الفن بحال مصدرها. وبالفعل فإن «فنه» الشمالى ملىء بمؤثرات شرقية من رسوم على النسيج واعتماد على الخطوط فى التزيين، وقد صار بصفة عامة عنصرًا إضافيًا فى التعبيرية. هناك نقطة أخرى وهى الأكثر أهمية على الإطلاق، فرغم كل ذلك السرور الذى كان يجده التعبيريون فى «الفن البربرى»، كان هدفهم النهائى إنسانيًا كانت موضوعاتهم كلها تقريبًا تعبيرات إنسانية عن المتخفى، لغز الإنسان، وبغض النظر عن نزعتهم السلمية، يتأكد هذا حتى برسومهم الكاريكاتيرية واستخدامهم للموتيفات الصناعية، لقد كانت كلمة «الإنسان» ملمحًا شائعًا فى كلام التعبيريين فى تلك الأيام، تمامًا كما تشيع اليوم بين النازيين الكلمة المناقضة «الحيوان الجميل»، وقد أسىء استخدامها أيضًا، فقد ظهرت فى كل مكان «الإنسانية الحازمة»، وفوق المختارات كتبت عناوين من نوع «فجر البشرية» أو «أصدقاء البشرية»، وهى مقولات لا حياة فيها بلا شك، ولكنها أيضًا أبعد ما تكون عن مقولات ممهدة للفاشية، من حق مادية ثورية أصيلة إنسانيتها عاقلة أن تتذكر تلك الرطانة السمجة، لا أحد يزعم أن التعبيرية ينبغى أن تتخذ مثالا أو أن تعتبر «بشيرًا». غير أنه ليس هناك من مبرر أيضًا لبعث الاهتمام بالكلاسيكية الجديدة عبر تجديد معارك عفا عليها الزمن مع تعبيرية تراجعت قيمتها منذ فترة طويلة. وحتى إذا لم تكن حركة فنية ما

«بشيراً» لأي شيء، فلعلها لهذا السبب ذاته تبدو أقرب للفنانين الشبان(٢٤) [من كلاسيكية من الدرجة الثالثة تدعو نفسها «واقعية اشتراكية»، وتعامل على هذا الأساس، وإذ تفرض فرضًا على المعمار والرسم والكتابة المرتبطة بالثورة تخنقها جميعًا. والناتج الأخير ليس آنية يونانية مرسومة بل الكوب اللاحق على طريقة فيلدنبروج](٢٥). وحتى كلاسيكية أكثر أصالة وإن كانت ثقافة بلا شك، فهي مجردة مقطرة، مخططة، إنها ثقافة دون حتى حساسية(٢٦).

ومع ذلك، مازالت عواطف فترة سابقة تثير الجدل. ولعل التعبيرية إذن لم يعف عليها الزمان رغم كل شيء، أمن الجائز أنها مازالت تحتفظ بشيء من الحياة؟ ويعيدنا السؤال - على نحو غير مقصود تقريبًا - إلى نقطة البدء في تأملاتنا .إن الأصوات المغيظة التي تسمع اليوم لا تعطي بحد ذاتها إجابة بالإيجاب، ولا المشكلات الثلاث التي صاغها زيجلر في ختام مقالته تلقي بأي ضوء جديد، يتساءل زيجلر، ليختبر عداوته للحركة، الأسئلة التالية، الثقافة القديمة: «البساطة النبيلة والعظمة الهادئة» - فهلا نزال نراها في هذا الضوء؟، الشكلية: العدو رقم واحد لأي أدب يطمح لذرى عظيمة. هل نوافق على هذا؟، القرب من الناس، الطابع الشعبي: المعيار الأساسي لأي فن عظيم حقًا، - فهل نقبل بهذا بلا تحفظ؟ من الواضح أنه حتى إذا أجاب المرء عن هذه الأسئلة بالنفي، أو يرفضها باعتبارها سيئة الصياغة، لا يعني ذلك بالضرورة أنه مازال يخفي «آثاراً تعبيرية» في داخله. لقد أجاب هتلر - ومن سوء الحظ أن المرء حين يواجه بأسئلة موجهة بهذه الفظاظة يصعب أن يتفادى التفكير- وبدون تحفظ على السؤالين الأول والثالث بالإيجاب، ولكن هذا لا يضعه في صفنا.

لندع جانبًا «البساطة النبيلة والعظمة الهادئة» التي تنطوي على سؤال محض تاريخي وتأملي ،وعلى موقف تأملي تجاه التاريخ، ولنقتصر على المسألتين المتعلقتين «بالشكلية»، و«القرب من الشعب»، مهما كان الإبهام الذي جرت به صياغتهما في السياق الحالي. لا يمكن إنكار أن الشكلية هي أقل عيوب الفن التعبيري (الذي لا يجب خلطه بالتكعيبية)، وعلى العكس من ذلك فقد عانت بقدر أكبر بكثير من إهمال في الشكل، من إفراط في التعبيرات التي تقذف بحالتها الخام، بجموح، أو بفوضوية، لقد كانت سمتها هي اللاشكل. ولكنها عوضت عن ذلك وأكثر، بقربها من الناس، استخدامها للفولكلور، وهو ما يدحض رأي زيجلر الذي يفهم وجهة نظر فينكلمان عن الثقافة القديمة، والأكاديمية المشتقة منها، باعتبارها معادلا فنيًا للقانون الطبيعي، ويكفي بالطبع أن الفن المزيف هو نفسه شعبي بالمعنى السيئ للكلمة، لقد كان الرجل الريفي في القرن التاسع عشر يستبدل بخزانة ملابسه المزينة بالرسوم خزانة من إنتاج المصانع ليتباهى بها، وبزجاجه المطلي بألوان زاهية مطبوعة ملونة وكان يعتبر نفسه في قمة الموضة، ولكن ليس من المرجح أن يضل أي شخص فيخلط بين تلك الثمار المسمومة للرأسمالية والتعبيرات الحقيقية للناس، ويمكن تبيان أنهما نمتا في تربتين جد مختلفتين، وأن إحداهما ستختفي باختفاء التربة التي ولدتها.

ومع ذلك فليست الكلاسيكية الجديدة بحال ترياقًا ضد الفن الردىء، ولا هي تحتوي بشكل أصيل على عنصر شعبي. إنها هي ذاتها متعجرفة للغاية، والمنصة التي تعتليها تضفي عليها طابعًا مصطنعًا للغاية، وعلى العكس من ذلك، وكما بينا لتونا فقد عاد التعبيريون بالفعل إلى الفن الشعبي، وأحبوا الفولكلور واحترموه، وفيما يتعلق بفن التصوير كانوا أول من اكتشفه، لقد وجد الرسامون من الأمم التي نالت استقلالها حديثًا فحسب بصفة خاصة، التشيك اللاتفيين واليوغوسلاف، وجد هؤلاء جميعًا في التعبيرية حول عام ١٩١٨ منظوراً أقرب لتقاليدهم الشعبية من معظم الطرز الفنية الأخرى، ناهيك عن الأكاديمية. وإذا كان الفن التعبيري كثيراً ما يبقى غير مفهوم للمراقب (ليس دائمًا، فلنذكر جروتي وديكي أو بريخت الشاب)(٢٧) فقد يعني ذلك فشلها في تحقيق نواياها، ولكنه قد يعني أيضًا أن المراقب لا يملك الالتقاط الحدسي الذي يميز الناس الذين لم تشوههم الثقافة، ولا التفتح العقلي اللازم لتقدير أي فن جديد، وإذا صح أن نية الفنان حاسمة - كما يعتقد زيجلر- فقد كانت التعبيرية تقدماً حقيقيًا للفن الشعبي، وإذا كان الإنجاز هو الذي يهم، فمن الخطأ الإصرار على أن تكون كل مرحلة من العملية على القدر نفسه من الوضوح: لقد كان بيكاسو هو أول من رسم «خردة ملصقة ببعضها بسماجة»، مما أفزع حتى أناسًا مثقفين، وعند مستوى أدنى بكثير، كانت صور هارتفيلد الفوتوغرافية الساخرة قريبة إلى الناس إلى حد أن كثيرين ممن صاروا مثقفين فيما بعد رفضوا أن تكون لهم أية صلة بالمونتاج، إذا كان لايزال بوسع التعبيرية إثارة نقاش اليوم، أو أنها لم تعد خارج المناقشة على أية حال،يترتب على ذلك أنها كانت لابد تنطوي على ما هو أكثر من أيديولوجية «الحزب الاشتراكي الألماني المستقل»، الذي فقد الآن أي أساس كان له ذات يوم، وسوف تظل مشاكل التعبيرية جديرة بالتأمل إلى أن تتجاوزها حلول أفضل من تلك التي وضعها ممثلوها، ولكن مناهج الفكر المجردة التي تسعى لاستئصال العقود الأخيرة من تاريخنا الثقافي، متجاهلة كل ما هو غير بروليتاري، ليست مرشحة لتقديم مثل تلك الحلول. إن تراث التعبيرية لم يكف بعد عن الوجود، لأننا لم نبدأ بعد حتى في التفكير فيه. ■

ترجمه إلى الإنجليزية

رودني ليفينجستون

مناقشة للتعبيرية



الهوامش

(١) انظر ميشيل لدى - «نحو سوسيولوجية للمثقفين الثوريين»، باريس ١٩٧٧ . ص ٢٩٢ - ٣٠٠ عن علاقة بلوخ المبكرة بلوكاتش.

(٢) الكلمة الإنجليزية مشتقة من «سفر الرؤيا» Apocalypse (م) .

(٣) كان على سبيل المثال صديقاً لوالتر بنيامين الذى استخدمه مرة كرسول شخصى إلى لوكاتش حين كان هذا الأخير يعيش سراً فى فيينا، وفى أواخر العشرينيات تناول بلوخ وبنيامين المخدرات معاً، ودونا انطباعاتهما عن التجربة.

(٤) Solipsism: النظرية القائلة بأنه لا وجود سوى للذات وباستحالة معرفة ما عدا تحولاتها (م) .

(٥) وقد روى بلوخ فيما بعد أنه أعرب للوكاتش عن حماسه لمعرض «الراكب الأزرق» المقام عام ١٩١٦ ، فرد لوكاتش بأن المعرض يشبه اندلاقات «غجرى أعصابه منهارة» .

(٦) يمكن للقارئ الرجوع لدراسة رائدة من هذا النوع لفرانكفو فورتينى بعنوان «تفويض الكُتّاب ونهاية مناهضة الفاشية» . (سكرين، العدد ١٥) ربيع ١٩٧٤ .

(٧) تأسست «الراكب الأزرق» فى ميونيخ . عام ١٩١١ ، وكانت ثانى أهم مدرسة للتعبيرية الألمانية فى الرسم بعد «الجسر» . وكان أعضاؤها البارزون هم فاسيلى كاندينسكى وفرانز مارك وأوجست ماكه .

(٨) برنارد زيجلر هو الاسم المستعار لألفريد كوريللا الذى نشرت مقالته فى «الكلمة» عام ١٩٣٧ .

(٩) «فجر البشرية» عرض لمختارات من الشعر الغنائى التعبيرى حرره «كورت بينتوس» ونشر عام ١٩٢٠ ، وكان له تأثير بالغ فى وقته، وقد تضمن مختارات من شعر تاركل وبن وفيرفل ولاسكر - شولر، وهايم، وشتادلر، وكانت كلمة Dammerung فى العنوان مبهمة، تشير فى آن واحد إلى غروب الجنس البشرى الذى فشل فى الحرب العالمية، وميلاد بشرية جديدة محررة .

(١٠) فى يونيو عام ١٩٣٧ نظم النازيون معرضاً للفن المنحط فى ميونيخ، وسخروا فيه من الأعمال الحداثية البارزة التى نهبوها من المتاحف الألمانية .

(١١) فى عام ١٩٣٣ قال جوبلز: «تحتوى التعبيرية على بعض الأفكار السليمة، فهناك شىء ما تعبيرى فى العصر بأسره» .

(١٢) Shadow - boxing : تدريب الملاكم بتوجيه اللكمات لشخص مفترض» (م) .

(١٣) كان يرأس تحريرها كورت هيللر، ظهرت فى الفترة ١٩١٥ - ١٩٢٠ (رغم حظرها عام ١٩١٦ بسبب آرائها الداعية للسلام) ، وكانت معبرة عن نشاط هيللر الطوباوى الساعى إلى إقامة هيمنة أرستقراطية مثقفة .

(١٤) تكون هذا الحزب كانشقاق عن الحزب الاشتراكى الديمقراطى عام ١٩١٦ ، احتجاجاً على نهج الحرب . وفيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٠ احتل موقعاً مابين الحزبين، الاشتراكى والديمقراطى والشيوعى، وفى عام ١٩٢٠ اقترع فى مؤتمره الحزبى بالموافقة على الانضمام للحزب الشيوعى، ولكن فى الممارسة عاد معظم زعمائه وكثير من أعضائه للحزب الاشتراكى الديمقراطى .

(١٥) شترايجر: كاتب نازى، وضع تسلسلا هرمياً للأجناس يتصدره الجنس الآرى وينتهى باليهود . (م) .

(١٦) التحالف المقدس: تحالف رجعى من النمسا وبريطانيا وروسيا فى مواجهة فرنسا فى القرن التاسع عشر . (م) .

(١٧) باللاتينية فى الأصل Laudatores Temporis acta .

(١٨) بالفرنسية فى الأصل Jeu d'esprit . (م) .

(١٩) مثلت الموضوعية الجديدة ارتداداً غير سياسى على الإسراف العاطفى للتعبيرية، تراوح ممثلوها النموذجيون بين إريش كاستنر وكتاب مثل إرنس يونجر، وقد تركت لهجة الانفصال الفاتر بصمتها أيضاً على بريخت .

(٢٠) المونتاج هنا هو الجمع بين عناصر متباينة فى اللوحة أو العمل الفنى .(م) .

(٢١) حركة أدبية ألمانية فى أواخر القرن الثامن عشر تمردت على حركة التنوير الفرنسية وعلى تقليدها فى ألمانيا . (م) .

(٢٢) قرية فى بافاريا كان كاندينسكى - وهو من أبرز أعضاء الراكب الأزرق - يملك فيها بيتاً يقضى فيه الصيف منذ عام ١٩٠٨ حتى اندلاع الحرب .

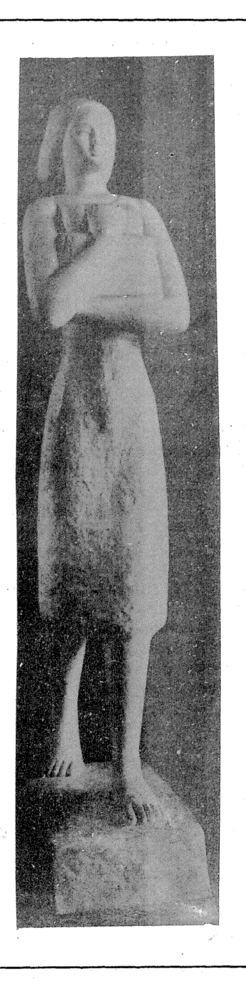
(٢٣) Nordic decorative art .

(٢٤) العبارة بين القوسين أضافها بلوخ لدى إعادة نشر النص فى عام ١٩٦٢ .

(٢٥) كاتب قومى متواضع فى فترة حكم فيلهلم، تخصص فى الأعمال المسرحية التاريخية المتخفية .

(٢٦) تلميح لتعريف زولا لفن المدرسة الطبيعية بوصفه «الطبيعة مشاهدة بحساسية» معينة .

(٢٧) فى نص عام ١٩٣٧ يشير بلوخ إلى بيخر لا إلى بريخت .



الواقعية في الميزان

جورج لوكاتش

ترجمة : أ . ص

«أيام أن كانت البرجوازية ثورية، شنت نضالا عنيفًا لأجل مصالح طبقتها، واستخدمت فى سبيل ذلك كل وسيلة فى متناولها، بما فى ذلك الأدب الخيالى. ماالذى جعل من بقايا الفروسية أضحوكة العالم؟ **دون كيخوتة، سيرفانتس**. كان **دون كيخوتة** أقوى سلاح فى ترسانة البرجوازية فى حربها ضد الإقطاع والأرستقراطية، وبوسع البروليتاريا الثورية أن تكتفى **بسيرفانتس** صغير على الأقل (ضحك) لتتسلح بسلاح مماثل (ضحك وتصفيق)».

جورجى ديمتروف.

(من كلمة ألقيت فى أمسية مناهضة للفاشية بنادى الكتاب بموسكو).

إن كل من يتدخل فى تلك المرحلة الأخيرة من الجدال حول التعبيرية فى «داس فورت»، يجد نفسه فى مواجهة صعوبات معينة، لقد ارتفعت أصوات كثيرة فى دفاع حار عن التعبيرية، ولكننا ما إن نصل إلى النقطة التى يصبح عندها إلزاميًا تحديد من الذى سنعتبره الكاتب التعبيرى النموذجى، حتى نجد الآراء متفاوتة بشدة حتى يتعذر أن يحظى اسم واحد باتفاق الآراء. أحيانًا مايشعر المرء، خاصة حين يقرأ أكثر الكتابات المدافعة حرارة، أنه ربما لا وجود لشىء اسمه الكاتب التعبيرى.

وبما أن جدالنا الراهن ليس معنيًا بتقييم كتّاب منفردين وإنما بمبادئ أدبية عامة، فليس حل هذه المشكلة بذى أهمية كبيرة لنا. لاشك أن تاريخ الأدب يميز تيارًا يعرف بالتعبيرية، تيارًا له شعراؤه ونقاده، وفى النقاش التالى سوف أقتصر على المسائل المتعلقة بالمبادئ.

- ١ -

أولاً، هناك سؤال أولى حول طبيعة الموضوع الأساسى: هل هو حقًا صراع بين الأدب الحديث والكلاسيكى (أو حتى الديو-كلاسيكى) كما أشار عدد من الكتاب الذين ركزوا هجومهم على أنشطتى النقدية؟ وأسلم بأن هذه الطريقة فى وضع السؤال خاطئة أساسًا.

فالافتراض الواضح الذى يقوم عليه هو أن الفن الحديث يتطابق مع اتجاهات أدبية محددة تؤدى من الطبيعية إلى الانطباعية عبر التعبيرية إلى السيريالية وفى مقالة **إرنست بلوخ وهانز إيسلر** المنشورة فى «نيوفيلتبهن»، والتى يشير إليها **بيتر فيشر**، نجد صياغة لهذه النظرية واضحة وقاطعة بوجه خاص. فحين يتحدث هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث، يستمدون الشخصيات الممثلة له فقط من صفوف الحركات المشار إليها للتو.

ودعونا لانصدر أحكاماً فى هذه المرحلة، وبدلاً من ذلك فلنتساءل: هل بوسع هذه النظرية أن تقدم أساسًا ملائمًا لتاريخ الأدب فى عصرنا ؟

وأقل مايمكن أن يقال، هو أن هناك وجهة نظر مختلفة تمامًا يمكن الدفاع عنها. إن تطور الأدب - خاصة فى المجتمع الرأسمالى، خاصة فى لحظة أزمة الرأسمالية - بالغ التعقيد، ومع ذلك، إذا جاز لنا أن نعرضه بتبسيط بالغ يمكننا أن نميز ثلاثة تيارات أساسية فى أدب عصرنا، وهى لاتتمايز كليًا بالطبع، بل كثيراً ماتتداخل فى تطور الكتاب المنفردين.

(١) أدب معاد صراحة للواقعية أو زائف الواقعية، معنى بتبرير - أو الدفاع عن - النظام القائم - ولن نقول شيئًا عن هذه المجموعة هنا.

(٢) مايسمى بالأدب الطليعى (وسوف نأتى للأدب الحديث الأصيل فى حينه) من الطبيعية وحتى السيريالية، فما هو رأس الرمح فيه؟ يمكننا أن نوجز ماتوصلنا إليه هنا بالقول بأن اتجاهه الأساسى هو الابتعاد المتزايد، والانسلاخ المضطرد عن الواقعية.

(٣) أدب الواقعيين الكبار المعاصرين، ومعظم هؤلاء لاينتمى لأية مجموعة أدبية، إنهم يسبحون ضد التيار الرئيسى للتطور الأدبى، وفى الواقع ضد التيارين المشار إليهما أعلاه، والإشارة عامة لطابع هذا الشكل المعاصر من الواقعية يكفينا أن نذكر أسماء **جوركى وتوماس وهينريش مان، ورومان رولان**.

وفى المقالات التى تهب بكل حمية للدفاع عن حقوق الفن الحديث ضد المزاعم المتطاولة لمن يسمون بالكلاسيكيين الجدد، لايأتى ذكر لهذه الشخصيات البارزة فى الأدب المعاصر - إنها ببساطة لا وجود لها فى عيون الأدب والتأريخات الحداثية ففى مؤلف **إرنست بلوخ** الشيق «Erbschaft dieser Ziet»، وهو كتاب غنى فى معلوماته وأفكاره كليهما، يرد **توماس مان** مرة واحدة فقط، وإذا لم تخنى الذاكرة فقد أشار المؤلف إلى الصقل البرجوازى، لدى **توماس مان**، وبهذا ينتهى من أمره.

إن آراء كهذه تقلب النقاش كله رأساً على عقب، وقد حان وقت اعتداله على قدميه وإمساك الهراوة نيابة عن أفضل مافى الأدب الحديث ضد الجهلة ممن ينتقصون من قدره. وإذن فإن مايحدد النقاش ليس المواجهة بين الكلاسيكيين والحداثيين، بل ينبغى التركيز بدلًا من ذلك على السؤال:

ماهى التيارات التقدمية فى الأدب المعاصر؟

إن مصير الواقعية هو المعلق فى الميزان.

- ٢ -

من الانتقادات التى وجهها **إرنست بلوخ** لمقالتى القديمة عن التعبيرية، إنى كرست اهتمامًا أكثر مما يجب لمنظرى الحركة، ولعله يغفر لى إذا كررت هذا «الخطأ» هنا، وهذه المرة سوف أجعل من ملاحظاته النقدية حول الأدب الحديث النقطة المحورية فى تحليلى، فأنا لاأوفق الرأى القائل بأن التوصيفات النظرية للحركات الفنية ليست مهمة - حتى حين تدلى ببيانات زائفة نظريًا، فتلك هى اللحظات التى يطلقون فيها القطة من الجراب ويكشفون عن «أسرار» الحركة التى يتم إخفاؤها بعناية فى الأحوال الأخرى.

وبما أن **بلوخ** كنظرى يتميز بقامة مختلفة تمامًا عن تلك التى كانت **لبيكارد وبنيتوس** فى أيامهما، فليس مما لايجدر بى أن أفحص نظرياته بعمق أكبر نوعًا.

يسدد **بلوخ** هجومه إلى وجهة نظرى عن «الكلية» - (ويمكننا أن ندع جانبًا مدى

صحة تفسيره لموقفى، فليس الموضوع هو ما إذا كنت على حق أو ما إذا كان قد فهمنى فهماً سليماً، وإنما هو المشكلة الفعلية الجارى نقاشها) إنه يعتقد أن المبدأ الذى ينبغى دحضه هو «الواقعية الموضوعية المصمتة التى تميز الكلاسيكية، وحسب بلوخ يستند فكرى إلى فرضية أولية عن «فكرة واقع مغلق ومتكامل... أما مسألة ما إذا كانت تلك الكلية تشكل فى الحقيقة الواقع، فتبقى مفتوحة للتساؤل. فإذا كانت كذلك فإن التجريبات التعبيرية بتكنيكاتها فى القطع والتوليد لاتعدو ألعاباً ذهنية، كما هى الحال فى التجارب الأحدث فى المونتاج وغيره من الحيل التى تستهدف قطع الاستمرارية»

يعتبر بلوخ إصرارى على واقع موحد، مجرد بقايا من نظام المثالية الكلاسيكية، ويمضى قدماً ليصوغ موقفه كما يلى: «ماذا إذا كان الواقع الأصلى هو أيضًا انقطاع؟ إن لوكاتش إذ يعمل بمفهوم مغلق وموضوعى النزعة عن الواقع، حين يأتى لفحص التعبيرية يتصدى لأية محاولة من جانب الفنانين لتهشيم أية صورة للعالم حتى لو كانت صورة الرأسمالية، إن أى فن يحاول استغلال الصدوع الفعلية فى علاقات السطح المتبادلة ويكتشف الجديد فى شقوقها، يبدو فى عينيه مجرد فعل تدمير متعمد، وبذلك فهو يعادل التجارب فى الهدم بحالة الانحلال».

لدينا هنا تبرير نظرى منسجم لتطور الفن الحديث يمضى رأسًا إلى صلب الموضوعات الأيديولوجية التى يرتهن مصيرها هنا. وبلوخ محق تمامًا: فالمناقشة النظرية الأساسية لتلك المسائل «ستثير جميع مشكلات نظرية الانعكاس المادية الجدلية»، ولاحاجة للقول بأننا لايسعنا الخوض فى نقاش كهذا هنا، وإن كنت شخصياً أرحب أعظم ترحيب بالفرصة لأن أفعل، فى النقاش الحالى، نحن معنيون بسؤال أبسط بكثير، وهو هل «التكامل المغلق» للنظام الرأسمالى، والمجتمع الرأسمالى، «كليهما»، بوحدة الاقتصاد والأيديولوجيا فيهما، تشكل فعلا كلا موضوعياً، مستقلا عن الوعى؟

فيما بين الماركسيين ـ وقد أعلن بلوخ فى أحدث كتبه بقوة التزامه بالماركسية ـ لاينبغى أن تكون هذه النقطة موضع خلاف، يقول ماركس: «تشكل علاقات الإنتاج فى كل مجتمع كلا. ويجب أن نشدد هنا على كلمة «كل» هنا، بما أن موقف بلوخ ينفى بصورة أساسية أن هذه «الكلية» تنطبق على رأسمالية عصرنا ـ لذا فرغم أن الخلاف بين آرائنا يبدو مباشراً وشكلياً وغير فلسفى، بل يدور حول الخلاف بشأن التفسير الاجتماعى ـ الاقتصادى للرأسمالية، إلا أنه بما أن الفلسفة انعكاس عقلى للواقع، لابد أن تكون الخلافات الفلسفية المهمة واضحة فيه.

وغنى عن القول أن الاقتباس من ماركس يجب فهمه تاريخياً ـ وبتعبير آخر أن الواقع الاقتصادى بوصفه كليًا هو موضوع للتغير التاريخى هو نفسه.. ولكن تلك التغييرات تتمثل إلى حد كبير فى الطريقة التى بها تتوسع مختلف أوجه الاقتصاد وتتكثف، بحيث تزداد «الكلية» ترابطًا وجوهرية وعلى كل ففى رأى ماركس أن الدور التقدمى الحاسم للبرجوازية فى التاريخ هو تطوير السوق العالمية، والذى بفضله يصبح اقتصاد العالم بأسره كلا موحداً موضوعياً تخلق الاقتصاديات البدائية مظهراً سطحياً لوحدة عالية، وتقدم القرى المشاعية البدائية أو المدن فى مطلع القرون الوسطى أمثلة واضحة فى هذا الصدد. ولكن فى مثل هذه «الوحدة» ترتبط الوحدة الاقتصادية

الواقعية فى الميزان



ببيئتها، وبالمجتمع الإنسانى ككل ببضعة خيوط محدودة وحسب. من جهة أخرى تكتسب مختلف فروع الاقتصاد فى ظل الرأسمالية استقلالا ذاتياً لاسابق له ـ استقلال ذاتيا شاسعا إلى حد أن الأزمات يمكن أن تنشب مباشرة من تداول النقد ونتيجة للبيئة الموضوعية لهذا النظام الاقتصادى، يبدو سطح الرأسمالية «متحللا» إلى مجموعة عناصر تتجه كلها إلى الأستقلال ومن الواضح أن هذا لابد وأن ينعكس فى وعى البشر الذين يعيشون فى هذا المجتمع، ومن ثم ينعكس أيضا فى وعى الشعراء والمفكرين.

يترتب على ذلك أن حركة مكوناته المنفردة نحو الاستقلال الذاتى هى حقيقة موضوعية من حقائق النظام الاقتصادى الرأسمالى، غير أن هذا الاستقلال الذاتى يشكل فقط جزءاً واحداً من العملية الشاملة. وتكشف الوحدة الأساسية، الكلية ـ التى ترتبط جميع أجزائها بعلاقات متبادلة ـ عن نفسها بأنصع صورة فى واقعة الأزمة، ويقدم ماركس التحليل التالى للعملية التى تحقق فيها الأجزاء المكونة الاستقلال بالضرورة: «وحيث إنها فى الواقع تنتمى إلى بعضها، من المحتم أن تبدو العملية التى بها تستقل الأجزاء المكملة بعضها بعضًا، عنيفة ومدمرة والظاهرة التى فيها تجعل وحدتها ـ وحدة الأشياء الكتومة ـ محسوسة، هى ظاهرة الأزمة، إن الاستقلال الذى تتظاهر به عمليات تنتمى إلى بعضها وتكمل بعضها بعضاً يتم تدميره بعنف. بذلك تكشف الأزمة عن وحدة العمليات التى كانت قد أصبحت مستقلة كلاً على حدة(١).

تلك هى إذن المكونات الموضوعية الأساسية «للكلية» فى المجتمع الرأسمالى، يعرف كل ماركسى أن المقولات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تنعكس دائمًا فى أذهان البشر، مباشرة، ولكن دائمًا بالمقلوب، ويعنى ذلك لدى تطبيقه على جدالنا الحالى، أنه فى الفترات التى تعمل فيها الرأسمالية بما يسمى طريقة عادية، وتبدو عملياتها المتنوعة مستقلة ذاتيًا، يفكر الناس الذين يعيشون فى المجتمع الرأسمالى به ويخبرونه بوصفه

موحداً، بينما فى فترات الأزمة، حين تتجمع العناصر المستقلة ذاتيًا وتصير موحدة، يخبرها الناس بوصفها تحللا. وفى ظل الأزمة العامة للنظام الرأسمالى، تتزرع خبرة التحلل بقوة على امتداد فترات طويلة فى صفوف قطاعات واسعة من السكان، تلك التى عادة ما تخبر تجليات الرأسمالية المتنوعة بطريقة مباشرة للغاية.

-٣-

ما علاقة كل ذلك بالأدب؟

لا شىء على الإطلاق لأى نظرية - على غرار التعبيرية والسيريالية - تنكر أن للأدب أية مرجعية فى الواقع الموضوعى، ولكنه يعنى الكثير لنظرية ماركسية فى الأدب. فإذا كان الأدب شكلا خاصًا ينعكس بواسطته الواقع الموضوعى، يصبح من المهم له أهمية حاسمة أن يمسك بالواقع كما هو حقًا، لا أن يقصر نفسه على إعادة إنتاج أى شىء يفصح عن نفسه مباشرة وعلى السطح. إذا كان الكاتب يجتهد كى يمثل الواقع كما هو حقًا، أى إذا كان واقعيًا أصيلا، حينئذ تلعب مسألة الكلية دوراً حاسماً، أيا ما كانت الكيفية التى يفهم بها الكاتب فعلا المشكلة ذهنيًا. لقد أكد **لينين** مراراً على الأهمية العملية لمقولة الكلية: «لأجل معرفة شىء ما معرفة دقيقة، من الضرورى اكتشاف وفهم جميع وجوهه، وعلاقاته، وتجلياته. إننا لن نحقق ذلك تماماً أبداً، ولكن الإصرار على المعرفة المحيطة بكل الجوانب سيحمينا من الأخطاء وعدم المرونة[٢]».

إن الممارسة الأدبية لكل واقعى حق تبين أهمية السياق الاجتماعى الموضوعى الكلى و«الإصرار على المعرفة المحيطة بكل الجوانب» المطلوب لإعطاء ذلك السياق حقه. إن العمق الذى يتسم به مؤلف واقعى عظيم، ومدى نجاحه وديمومته، يتوقفون جميعاً إلى حد كبير على وضوح إدراكه - ككاتب مبدع - للمغزى الحقيقى لأية ظاهرة يتناولها بسرده، ولن يمنعه ذلك - كما يتخيل **بلوخ** - من إدراك أن سطح الواقع الاجتماعى يجوز أن يبدى «ميولا تدميرية»، تنعكس بدورها فى أذهان البشر، ويؤكد الشعار الذى تصدّر



مقالتى القديمة عن التعبيرية، حقيقة أنى لم أكن غافلا بحال عن هذا العامل ويبدأ ذلك الشعار المقتبس عن **لينين** بهذه الكلمات: «يتكرر اختفاء الظاهرة غير الأساسية، الظاهرية السطحية، بقدر أكبر، إنها أقل صلابة وثباتاً من الجوهر»[٣].

غير أن الموضوع الذى نحن بصدده هنا ليس مجرد الإقرار بأن عاملا كهذا يوجد فى سياق الكلية، فالأمر الأكثر أهمية هو رؤيته بوصفه عاملا فى هذه الكلية، وعدم تضخيمه ليصبح الواقع العاطفى والعقلى الوحيد.

ومن ثم يتمثل صلب الموضوع فى فهم الوحدة الجدلية الصحيحة بين الظاهر والجوهر. والمهمّ هو أن تلك الشريحة من الحياة التى يشكلها ويسردها الفنان ويمر القارئ بتجربتها ثانية، يجب أن تكشف عن العلاقات بين الظاهر والجوهر دونما حاجة لأى تعليق خارجى، ونحن نؤكد أهمية تشكيل هذه العلاقة لأننا - خلافاً لبلوخ - لا نعتبر ممارسات السيرياليين اليساريين حلا مقبولا للمشكلة. إننا نرفض طريقتهم فى «إقحام» فرضيات فى بقايا من الواقع لا تربطها به علاقة عضوية.

وعلى سبيل الإيضاح، لنقارن فقط «الصقل البرجوازى» **لتوماس مان** بسيريالية **جويس**. إننا نجد فى أذهان كل من أبطال الكاتبين استحضاراً حياً لحالة التحلل، وانعدام الاستمرارية، والتمزقات، و«الصدوع» التى يعتقد **بلوخ** محقاً أنها تسم الحالة العقلية لكثير من الناس الذين يعيشون فى عصر الإمبريالية. ويكمن خطأ **بلوخ** فقط فى حقيقة أنه يطابق بين هذه الحالة العقلية وبين الواقع نفسه مباشرة وبلا تحفظ إنه يعادل تلك الصورة المشوهة للغاية والتى نشأت فى تلك الحالة العقلية بالشىء نفسه، بدلا من الكشف الموضوعى عن جوهر ذلك التشوّه وعن أصوله وتجلياته عبر مقارنته بالواقع.

بهذه الطريقة يفعل **بلوخ** كنظرى ما يفعله التعبيريون والسيرياليون كفنانين. فلنلق نظرة على طريقة **جويس** فى السرد. ولكيلا يصنع تقييمى العدائى الأمر فى ضوء زائف، سوف أقتبس تحليل **بلوخ** نفسه: «هنا، فى التيار المتدفق وحتى تحته، نجد لساناً دون ذات، يشرب ويهرف ويحكى كل شىء، وتحاكى اللغة كل وجه من وجوه هذا الانهيار، إنها ليست نتاجًا مكتمل التطور، منجزاً، ناهيك عن أن تكون معيارية، ولكنها مفتوحة ومضطربة، نجد هنا ذلك النوع من الكلام الذى يحوى تلاعبات الألفاظ وزلات اللسان التى عادة ما نشهدها فى لحظات التعب، ولحظات السكون فى محادثة، وفى الأشخاص الحالمين أو المهملين لأنفسهم - كل هذا موجود هنا، ولكن بلا سيطرة على الإطلاق. لقد غدت الكلمات غير موظفة، طردت من سياق المعنى، تمضى اللغة، أحياناً مثل دودة قطعت أجزاء، وأحياناً تبعد الأشياء وكأنها خداع بصرى، وفى أحيان أخرى تتعلق بأذيال الحدث مثل قطعة حبل فى سفينة.

ذلك هو عرضه، وهنا تقييمه النهائى: «محارة فارغة ومزاد من أغرب ما يكون، مجموعة عشوائية من الملاحظات على قصاصات ورق مجعدة، وأحاديث رسمية جوفاء، كومة من أسماك الأنكليس الزلقة، وشذرات من الهذر، وفى الوقت نفسه محاولة تأسيس نظام سكولائى[٤] على الفوضى، ... خدع من كل الأشكال والأحجام، ونكات رجل فقد جذوره، سكك مسدودة ولكن أيضًا طرق فى كل مكان لا أهداف بل وجهات دائمًا بوسع المونتاج الآن أن يعمل العجائب، فيما مضى لم يكن يمكن سوى للأفكار أن

تتجاور، ولكن بوسع الأشياء الآن أن تفعل الشيء نفسه، على الأقل في سهول الفيضانات تلك، غابات الفراغ الفانتازية تلك».

لقد رأينا أن من الضروري اقتباس هذه الفقرة المطولة بسبب الدور المهم، بل الحاسم الذي يعطيه بلوخ للمونتاج السيريالي في تقييمه للتعبيرية، في مكان سابق من كتابه نجده - شأن جميع المدافعين عن التعبيرية - يميز بين ممثليها الحقيقيين وممثليها السطحيين، وهو يرى أن الطموحات الأصيلة للتعبيرية مازالت حية، فيكتب: «وحتى في أيامنا لا يوجد فنان ذو موهبة كبيرة إلا وله ماض تعبيري، أو على الأقل عرف أصداءها المتنوعة للغاية والعاصفة للغاية. لقد أوجد الشكل الأخير من التعبيرية من يسمون بالسيرياليين، وهم مجموعة صغيرة وحسب، ولكن مرة أخرى هنا توجد الطليعة، وفضلا عن ذلك، ليست السيريالية شيئًا إن لم تكن مونتاجًا.. إنها عرض لفوضى الواقع كما يخبره الناس فعليًا، بكل الانقطاعات فيه والبنى الماضية المفككة». ويستطيع القارئ أن يرى بكل وضوح، في دفاع بلوخ عن التعبيرية، ما الذي يعتبره التيار الأدبي الرئيسي لعصرنا، وليس بأقل وضوحًا أن استبعاده لكل واقعي ذي أهمية من ذلك الأدب يتسم بوعي كامل.

آمل أن يعذرني توماس مان لاستخدامه هنا كإيضاح مضاد، لنستدع إلى الذهن مؤلفه «طونيو كروجر» أو «كريستيان بدنبروك» أو الشخصيات الرئيسية في «الجبل السحري» ولنفترض أيضاً أن هذه الشخصيات بنيت - كما يطلب بلوخ - بالاستناد مباشرة إلى وعيها الخاص، وليس عبر مقارنة ذلك الوعي بواقع مستقل عنها.

من الواضح أننا لو جوبهنا فقط بتيار التداعيات في أذهانهم، لن يكون ناتج ذلك من «تمزق سطح» الحياة أقل كمالا من جويس. وسوف نجد «صدوعًا» كثيرة بقدر ما عند جويس.

ويكون من الخطأ الاحتجاج بأن هذه الأعمال أنتجت قبل أزمة الحداثة - فالأزمة الموضوعية في «كريستيان بدنبروك» مثلا تؤدي إلى اضطراب روحي أعمق مما لدى أبطال جويس. و«الجبل السحري» معاصرة للتعبيرية. وإذن فلو كان توماس مان قد اكتفى بالتسجيل الفوتوغرافي المباشر للأفكار ومزق التجارب عند تلك الشخصيات، وباستخدامها في بناء مونتاج، لكان من السهل عليه أن يصنع بورتريه «تقدميًا» من الناحية الفنية من النوع الذي يصنعه جويس الذي يعجب به بلوخ كل ذلك الإعجاب.

إن موضوعات توماس حديثة، فلماذا يبقى إذن «موضة قديمة» إلى هذا الحد، «تقليديًا» إلى هذا الحد؟ ذلك تحديداً لأنه واقعي أصيل، وهو اصطلاح يعني في هذه الحالة في المقام الأول أنه كفنان مبدع يعرف من هو على وجه الدقة كريستيان بدنبروك، ومن هو طونيو كروجر وهانز كاستورب، وستيمبريني ونافتا. وليس عليه أن يعرف ذلك بالطريقة المجردة التي يعرفه بها عالم اجتماع، فبذلك يسهل أن يرتكب أخطاء كتلك التي ارتكبها بلزاك وديكنز وتولستوي، إنه يعرف على طريقة الواقعي الخلاق: إنه يعرف كيف تنشأ الأفكار والمشاعر من حياة المجتمع وكيف تشكل التجارب والعواطف جزءاً من الكل المعقد للواقع، وبوصفه واقعيًا فإنه يرد تلك الأجزاء إلى مكانها الصحيح في الإطار الحياتي الكلي. إنه يبين من أي نطاق في المجتمع تنشأ تلك الأجزاء، وإلى أين تتجه.

الواقعية في الميزان



هكذا على سبيل المثال حين يشير توماس مان إلى طونيو كروجر باعتباره «برجوازياً ضل طريقه»، لا يكتفي بذلك، وإنما يبين كيف ولماذا يظل برجوازياً، برغم كل عدائه للبرجوازية، غربته وسط المجتمع البرجوازي، وابتعاده عن حياة البرجوازي، ولأن توماس مان يفعل كل ذلك، يبلغ الذروة كفنان مبدع، ويقبض على طبيعة المجتمع، وقبل كل شيء طبيعة أولئك «الراديكاليين المتطرفين» الذين يتخيلون أن حالاتهم المزاجية المعادية للبرجوازية، ورفضهم - الفني المحض في كثير من الحالات - للطبيعة الخانقة للوجود البرجوازي الصغير، واحتقارهم للمقاعد الفاخرة أو لتأليه طراز معماري يقلد عصر النهضة، يتخيلون أن هذه الأشياء حولتهم إلى أعداء صلبين للمجتمع البرجوازي.

- ٤ -

تشترك المدارس الأدبية الحديثة في فترة الإمبريالية والتي تتابعت سراعًا - بدءا من الطبيعية حتى السيريالية - في سمة واحدة، فهي جميعاً تأخذ الواقع تماماً كما يظهر نفسه للمؤلف وللشخصيات التي يخلقها. إن شكل ذلك الظهور، المباشر للواقع يتغير مع تغير المجتمع، والتغيرات ذاتية وموضوعية أيضاً وتتوقف على التعديلات التي تطرأ على واقع الرأسمالية، وأيضًا على السبل التي ينتج بها الصراع الطبقي والبنية الطبقية انعكاسات مختلفة على سطح الواقع، تلك التغيرات قبل أي شيء آخر هي التي تجلب التتابع السريع للمدارس الأدبية والشجارات القاتلة التي تنشب فيما بينها.

ولكن أعضاء تلك المدارس جميعاً يبقون مجمدين عاطفيًا وذهنياً في واقعهم المباشر، إنهم يعجزون عن اختراق السطح لاكتشاف الجوهر الكامن تحته، أي العوامل الحقيقية التي تربط خبراتهم بالقوى الاجتماعية الخبيئة التي تولدها. وعلى العكس من ذلك، يبتكرون جميعاً أسلوبهم الفني الخاص - بهذه الدرجة أو تلك من الوعي - كتعبير عفوي عن خبرتهم المباشرة.

وتتوج جميع المدارس الأدبية الحديثة عداءها للبقايا الهزيلة للتقاليد الأقدم في الأدب وللتاريخ الأدبي في هذا الوقت، باحتجاج حار على عجرفة النقاد الذين يريدون أن يمنعوا الكتّاب - كما يزعم - من أن يكتبوا كما يريدون وبالكيفية التي يرونها، وبذلك يتغافل المدافعون عن مثل هذه الحركات عن حقيقة أن الحرية الأصيلة، أي الحرية من التحيزات الرجعية للحقبة الإمبريالية (وليس فقط في مجال الفن) لا يمكن بحال تحقيقها عبر العفوية وحسب، أو أن يحققها أشخاص عاجزون عن اختراق حدود خبرتهم المباشرة، ذلك أنه بينما تتطور الرأسمالية يشتد ويتسارع إنتاج وإعادة تلك التحيزات الرجعية، إن لم نقل إن البرجوازية الإمبريالية تروج لها بوعي، لذا فإذا كان لنا أن نفهم على الإطلاق الطريقة التي تخترق بها الأفكار الرجعية عقولنا، وإذا كنا سنتخذ أبداً مسافة نقدية إزاء تلك التحيزات، فإن هذا لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل الشاق، بنبذ حدود المباشرة وتجاوزها، بفحص جميع الخبرات الذاتية وقياسها بالاستناد إلى الواقع الاجتماعي، باختصار، لا يمكن تحقيقه إلا باستقصاء أعمق للعالم الواقعي.

لقد أظهر الواقعيون الكبار في عصرنا - فنيًا وكذلك ذهنيًا وسياسيًا - قدرتهم على الاضطلاع بهذه المهمة الصعبة بصورة متسقة، لم يتملصوا منها في الماضي، ولا يفعلون اليوم. ويقدم المسار الأدبي لكل من **رومان رولان وتوماس وهاينريش مان** أمثلة مناسبة هنا، فهم يشتركون في هذه السمة رغم اختلاف تطورهم في وجوه أخرى.

ورغم أننا أكدنا فشل مختلف المدارس الأدبية الحديثة في المضي إلى أبعد من الخبرة المباشرة، فإننا لا نود أن يظن بنا الانتقاص من شأن المنجزات الفنية لكتاب جادين من الطبيعية وحتى السيريالية. إنهم إذ كانوا يكتبون منطلقين من خبرتهم الخاصة، فقد نجحوا في حالات كثيرة في ابتكار أسلوب في التعبير متسق وشائق، طراز خاص بهم في الواقع، ولكننا حين ننظر إلى عملهم في سياق الواقع الاجتماعي، نرى أنه لا يرقى أبداً فوق مستوى المباشرة، سواء ذهنياً أو فنياً.

ومن هنا يبقى الفن الذي يدعونه مجرداً وأحادي البعد. (في هذا السياق لا يهم ما إذا كانت النظرية الجمالية التي تتبناها مدرسة معينة تحبذ «التجريد» أم لا، فمنذ ظهور التعبيرية والأهمية التي تعزى للتجريد تتزايد باضطراد، في النظرية وفي الممارسة على السواء).

هنا يحق للقارئ الاعتقاد بأنه يجد تناقضاً في حجتنا: أمن المؤكد أن المباشرة والتجريد يستبعد أحدهما الآخر؟ غير أن واحداً من أعظم منجزات المنهج الجدلي - الموجود من قبل في أعمال **هيجل** - هو اكتشافه وتبيانه أن المباشرة والتجريد وثيقا الصلة، وبوجه أخص أن الفكر الذي يبدأ من المباشرة لا يفضي إلا إلى التجريد.

في هذا الصدد أيضًا أعاد ماركس الفلسفة الهيجلية لتقف على قدميها، وفي تحليله للعلاقات الاقتصادية بيّن مراراً - وبأشكال ملموسة - كيف أن صلة القرابة بين المباشرة والتجريد تجد تعبيراً عنها في انعكاس الوقائع الاقتصادية، يبين **ماركس** أن العلاقة بين تداول النقد ووسيطه، أي رأس المال التجاري، تنطوي على إلغاء كل أشكال التوسط ومن ثم تمثل أقصى شكل من أشكال التجريد في عملية الإنتاج الرأسمالي بأسرها، فإذا ما جرى النظر إلى هذه العلاقة بالشكل الذي تظهر به، أي باستقلال ظاهر عن العملية الكلية، فإن الشكل الذي تتخذه هو شكل التجريد الأوتوماتيكي المتشيئ، «النقود تجلب النقود»، ذلك هو السبب في شعور الاقتصاديين المبتذلين الذين لا يمضون أبداً إلى ما وراء الظواهر الثانوية المباشرة المصاحبة للرأسمالية بالثقة في قناعاتهم استناداً إلى العالم المجرد المتشيئ المحيط بهم. إنهم يشعرون بالألفة هنا كالسمك في الماء، ولذا يطلقون العنان لاحتجاجات حارة إزاء «اجتراء» النقد الماركسي الذي يتطلب منهم النظر إلى عملية إعادة الإنتاج الاجتماعي بكاملها. إن «عمقهم هنا كما في كل مكان آخر، يتمثل في إدراك سحب الغبار على السطح، ثم في امتلاك الجرأة على الإصرار على أن كل هذا الغبار مهم وغامض جداً حقاً» كما يقول ماركس عن آدم موللر في تعليق في محله، ولاعتبارات مماثلة وصفت التعبيرية في مقالتي القديمة حول الموضوع بأنها «تجريد يبتعد عن الواقع».

وغني عن القول إن الفن لا يمكن أن يوجد بدون تجريد، وإلا فكيف يمكن لأي شيء في الفن أن يكتسب قيمة تمثيلية؟ ولكن مثل كل حركة ينبغي أن يكون للتجريد اتجاه، وعلى هذا يتوقف كل شيء. إن كل واقعي كبير يصوغ المادة المعطاة في تجربته الخاصة، وإذ يفعل ذلك يستخدم تقنيات التجريد من بين أخريات ولكن هدفه هو النفاذ إلى القوانين التي تحكم الواقع الموضوعي، والكشف عن شبكة العلاقات الأعمق، المتوارية، المتجلية في وسائط، وغير المدركة مباشرة التي تشكل المجتمع، وحيث إن تلك العلاقات لا تكمن على السطح، حيث إن القوانين الأساسية لا تكون محسوسة إلا بطرق معقدة للغاية، ويتم إدراكها بشكل غير نظامي، كتيارات، يغدو عمل الواقعي شاقًا بصورة غير عادية، إذ ينطوي على كل من البعدين الفني والعقلي.

فأولاً، ينبغي عليه أن يكتشف تلك العلاقات عقلياً ويعطيها شكلاً فنياً.

وثانياً، ورغم أن العمليتين لا تتجزآن، عليه أن يخفي فنيًا العلاقات التي اكتشفها لتوه عبر عملية التجريد، أي أن عليه أن يتجاوز عملية التجريد. هذا العمل المزدوج يخلق مباشرة جديدة، تتوسط بالفن، ورغم أن سطح الحياة يكون فيها شفافًا بما يكفي ليتيح للجوهر الكامن تحته السطوع عبره (وهو ما لا يصدق على التجربة المباشرة لحياة الواقعية)، إلا أنه يتجلى كمباشرة، مثل الحياة كما تبدو بالفعل. وفضلا عن ذلك، فإننا نرى في أعمال أمثال أولئك الكتاب مجمل سطح الحياة بكل محدداته الأساسية، وليس لحظة مدركة بصورة ذاتية ومعزولة عن الكلية بأسلوب مجرد ومبالغ في حدته.

ذلك إذن هو الجدل الفني بين المظهر والجوهر، وكلما كان ذلك الجدل أكثر غنًى

وتنوعاً وتعقيداً وخبثاً، (لينين) كلما استطاع ان يقبض بقوة على التناقضات الحية فى الحياة والمجتمع ومن ثم كانت الواقعية أعظم وأعمق.

وعلى العكس من ذلك، ماذا يعنى الكلام عن التجريد بعيداً عن الواقعية؟ حين نخبر سطح الحياة مباشرة فقط، يبقى غير شفاف، متشظيًا، فوضويًا، وغير مفهوم، حين يتم تجاهل التجليات الموضوعية بوعى أو التغافل عنها فعليًا، يتجمد ما يوجد على السطح، ويتحتم التخلى عن أية محاولة لرؤيته من منظور عقلى أعلى.

لا توجد حالة سكون فى الواقع، والنشاط العقلى والفنى لابد أن يتحرك إما نحو الواقع او بعيداً عنه، وربما بدا مفارقًا القول بأن الطبيعة قدمت لنا بالفعل مثالا من هذا النوع الأخير. نظرية الوسط (أو البيئة)، تصوراً للخصائص الموروثة مشيئة إلى حد تحويلها إلى ميثولوجيا، أسلوب فى التعبير يركز على المظاهر الخارجية المباشرة للحياة مع عدد آخر من العوامل على نحو مجرد، وقد حالت كل تلك الأشياء دون إحراز أى تقدم فنى حقيقى نحو الجدل (الديالكتيك) الحى بين المظهر والجوهر، أو بتعبير أدق، كان غياب مثل ذلك التقدم هو الذى قاد إلى الأسلوب الطبيعى، لقد كان كلا الأمرين من فعل الآخر.

يفسر ذلك لماذا استحال على أشكال المحاكاة الفوتوغرافية والفونوغرافية التى نجدها فى الطبيعة أن تأتى حية، لماذا بقيت ساكنة وخالية من التوتر الداخلى، ويفسر لماذا تبدو مسرحيات وروايات الطبيعة قابلة للاستبدال إحداها بالأخرى تقريبًا - برغم كل تنوعها البادى فى الأمور الخارجية. (هنا المكان المناسب لمناقشة إحدى المآسى الفنية الكبرى لعصرنا، أسباب فشل جيرهارت هاويتمان فى أن يصبح مؤلفا واقعياً عظيماً بعد بداياته المبهرة، ولكن ليس لدينا متسع لاستكشاف ذلك هنا، ولكننا نلاحظ عرضًا أن الطبيعة أعاقت بدلا من أن تحفز تطور مؤلف «النساجون وسترة القندسى»، وأنه حتى حين خلف الطبيعية وراءه لم يستطع نبذ فرضياتها الأيديولوجية).

لقد اتضحت الحدود الفنية للطبيعية سريعًا، ولكنها لم تخضع أبداً لنقد أساسى، وبدلا من ذلك كان النهج المفضل دائمًا هو مجابهة شكل مجرد بآخر يبدو مناقضًا، لكنه لا يقل تجريداً. ومن الأعراض الملازمة للعملية بأسرها، أن كل حركة فى الماضى حصرت اهتمامها آليًا فى الحركة السابقة عليها مباشرة، وعلى هذا النحو انشغلت الانطباعية بالطبيعية وحسب، وهكذا وهلمجرا، لذا لم تتقدم لا النظرية ولا الممارسة إلى أبعد من مرحلة المجابهة المجردة، ويبدو هذا صحيحًا حتى نقاشنا الراهن، فمثلا يتحدث رودلف ليونارد عن الحتمية التاريخية للتعبيرية بهذه الطريقة بالضبط، «كان أحد أسس التعبيرية هو العداء تجاه انطباعية أصبحت غير محتملة، بل مستحيلة، وهو يطور هذه الفكرة بطريقة منطقية تماماً، لكنه لا يفلح فى قول شىء عن الأسس الأخرى، التعبيرية فى النهاية تركز على الجواهر، وذلك هو مايشير إليه ليونارد باعتباره الملمح «غير العدمى» فى التعبيرية.

غير أن تلك الجواهر ليست هى الجوهر الموضوعى للواقع للعملية الكلية، إنها ذاتية محض، وسوف أحجم عن الاقتباس عن منظرى التعبيرية القدامى، سيئى الصيت حاليًا، ولكن إرنست بلوخ نفسه حين يأتى للتمييز بين التعبيرية الحقيقية والزائفة، يركز على الذاتية: «كانت التعبيرية تعلى فى شكلها الأصلى تحطيم الصور، فصل السطح عن أصل ما، أى أنها ذاتية، منظورية، تبيع الأشياء وتنزعها من موضعها».

هذا التعريف بالذات حتم تمزيق الجواهر عن سياقها بطريقة واعية ونمطية ومجردة، وعزل كل جوهر على حدة.

وحين تأخذ التعبيرية مسارها المنطقى، تنكر أية علاقة مع الواقع وتعلن حرباً ذاتية عليه وعلى كل حركته. ولست أرغب هنا التدخل فى الجدل الدائر حول ما إذا كان يمكن اعتبار «جوتفريد بن» تعبيرياً، وإلى أى مدى، ولكننى أرى أن حس الحياة الذى يصفه بلوخ، بكل تلك الحيوية والفتنة فى حديثه عن التعبيرية والسيريالية، يجد التعبير الأكثر مباشرة ووضوحًا وقوة فى كتاب بن الذى يحمل عنوان «الفن والفعل»: «مابين عامى ١٩١٠ و١٩٢٥ ساد الأسلوب المضاد للطبيعية سيادة مطلقة فى أوروبا مستبعداً كل ما عداه، ففعليًا لم يكن هناك وجود لشىء اسمه الواقع، كانت هناك فى أحسن تقدير ساخر من الواقع. الواقع - كان ذاك مفهوما رأسماليًا.. لم يكن للعقل واقع. كذلك يصل فانجنهايم فى دفاعه الانتقائى للغاية عن التعبيرية، إلى نتائج مماثلة، وإن يكن بطريق أقل تحليلية وأكثر وصفية: «لم يكن يمكن توقع أعمال ناجحة بأية كمية، حيث لم يكن هناك أى واقع يقابلها (أى التعبيرية)... كان كثير من التعبيريين يتوق لاكتشاف عالم جديد بهجر الأرض الثابتة، قافزاً إلى الهواء ومتعلقًا بالسحب».

ويمكننا أن نجد صياغة واضحة تماماً لا إبهام فيها لهذا الموقف وما يترتب عليه لدى هاينريش فوجلر، ويقوده تقييمه الدقيق للتجريد فى التعبيرية إلى استنتاج سليم: «لقد كانت (التعبيرية) رقصة الموت للفن البرجوازى... لقد اعتقد كثير من التعبيريين أنهم يحملون جوهر الأشياء بينما كانوا فى الواقع يكشفون عن تحللهم».

إن هذا أحد العواقب المحتمة لموقف مغترب عن الواقع أو معاد له، يتجلى بوضوح متزايد فى فن «الطليعة»، وهو التقلص المتزايد للمحتوى، حتى يصل إلى حيث يصبح غياب المحتوى أو العداء له مبدأ، ومرة أخرى يوجز

الواقعية فى الميزان



جوتفريد بن الموقف كله فى كلمة: «لقد أصبح مفهوم المحتوى ذاته أيضًا إشكاليًا، المحتوى - أى مغزى له هذه الأيام، لقد استنفد، واستهلك، صار محض رياء - الإغراق فى العواطف، وتزمت المشاعر، أكوام من العناصر سيئة الصيت، وأكاذيب، وأشكال غير محددة...»

ويستطيع القارئ أن يرى بنفسه أن هذا العرض يوازى وصف بلوخ نفسه لعالم التعبيرية والسيريالية، وغنى عن القول إن تحليل كل منهما قاده إلى نتائج متعارضة تمامًا مع نتائج الآخر. فى عدة مواضع من كتاب بلوخ، نجده يرى بوضوح الطبيعة الإشكالية للفن الحديث، باعتبارها ناشئة عن الموقف الذى يصفه هو نفسه كما يلى: «لهذا لم يعد كبار الكتاب يجعلون مرتكزهم فى موضوعاتهم، فالمواد تتداعى ما إن يلمسوها، لم يعد العالم السائد يقدم لهم صورة منسجمة ليحكوها، أو ليتخذوا منها نقطة انطلاق لخيالهم، وكل ما يبقى هو الخواء، كسر ليجمعوها». ويمضى بلوخ مستكشفًا الفترة الثورية للبرجوازية حتى جوته، ثم يقول: «لم يعقب جوته مزيد من تطور الرواية التربوية، بل رواية فقدان الوهم الفرنسية، ومن ثم ففى عالم اليوم، اللا عالم الكامل، أو العالم الضد، أو العالم المدمر من الفراغ البرجوازى الفسيح، ليس التوفيق reconcilation، لدى الكاتب خطراً أو خياراً. ليس بالإمكان هنا سوى منظور جدلى (علامة تعجب من لوكاتش): إما كمادة لمونتاج جدلى أو كتجريب بين يدى جويس أصبح حتى عالم أوديسيوس معرضًا متكسر الزوايا Ka-leidoscopic لعالم اليوم المتحلل فى عينة ميكروسكوبية - عينة لا أكثر - لأن الناس يفتقرون اليوم لشىء، وأعنى أهم الأشياء جميعاً...».

- ٥ -

ليس لدينا رغبة فى المماحكة مع بلوخ حول التوافه، مثل استخدامه الغريب تمامًا لكلمة «ديالكتيك»، أو المنطق الخاطئ الذى يتيح له القول بأن رواية فقدان الوهم تعقب جوته مباشرة. (يتحمل كتابى «نظرية الرواية، جزءاً من اللوم فى استنساخ بلوخ الخاطئ هنا) ولكننا مهتمون بقضايا أكثر إلحاحًا، وخاصة بحقيقة أن بلوخ - رغم أن تقييمه معاكس لتقييمنا - يعبر عن فكرة أن موضوع أعمال الأدب وتكوينه يتوقف على علاقة الإنسان بالواقع الموضوعى. هذا جيد حتى الآن، ولكن حين يأتى بلوخ لإيضاح الشرعية التاريخية للتعبيرية والسيريالية، يكف عن شغل نفسه بالعلاقات الموضوعية بين المجتمع والرجال الفاعلين فى زماننا، وهى علاقات يمكننا أن نرى عبر «جان كريستوف(٥)» أنها تتيح حتى كتابة رواية تربوية. وبدلاً من ذلك، يتخذ من حالة عقلية انعزالية لطبقة محددة من المثقفين نقطة انطلاق، ثم يشيد نموذجًا مصنوعًا منزليًا عن العالم المعاصر - مفهوم يتضح أنه مماثل تماماً لمفهوم بن، بكل أسف. فمن الواضح أنه عند الكتاب الذين يبدون موقفًا من هذا النوع تجاه الواقع، لا وجود لأى فعل أو بنية أو محتوى أو تكوين «بالمعنى التقليدى»، ولا يمكن أن يوجد. وإنه لحقيقى تماماً فيما يتعلق بأناس يخبرون العالم بهذه الطريقة، أن تكون التعبيرية والسيريالية هما الأسلوبان الوحيدان للتعبير عن الذات، اللذان لا يزالان متاحين. إن هذا التبرير الفلسفى للتعبيرية والسيريالية يعانى «فقط» من حقيقة أن بلوخ لا يفلح فى أن يجعل من الواقع محكه، وبدلا من ذلك يتبنى بلا نقدية الموقف التعبيرى والسيريالى من الواقع، ثم يترجمه إلى لغته الخاصة الغنية بالخيال.

ورغم خلافى الحاد مع أحكام بلوخ، أجد صياغته لبعض الحقائق سليمة وقيمة أيضًا، وهو بصفة خاصة أكثر المدافعين عن الحداثة اتساقًا حين يوضح أنه التعبيرية تؤدى بالضرورة إلى السيريالية، وفى هذا السياق فإنه يستحق الثناء لإدراكه أن المونتاج هو الأسلوب الحتمى للتعبير فى هذه الحقبة من التطور. وعلاوة على ذلك، يتعاظم إنجازه هنا لأنه يوضح أن المونتاج مهم ليس فقط فى الفن الحداثى، ولكن أيضًا فى الفلسفة البرجوازية لعصرنا.

غير أن أحد الأمور المترتبة على ذلك، هى أنه يظهر الطابع المضاد للواقع والأحادى البعد للاتجاه بأسره بقوة أعلى بكثير من المنظرين الآخرين الذين يفكرون على النحو نفسه. لقد كانت أحادية البعد تلك - التى بالمناسبة لا يقول عنها بلوخ شيئًا - ملمحًا موجوداً بالفعل فى الطبيعية. وعلى العكس من الطبيعية، يقوم «الصقل الفنى الذى جاءت به الانطباعية «بتنقية» الفن بقدر أكبر من الكمال من التجليات المعقدة، الطرق المعذبة للواقع الموضوعى، والديالكتيك الموضوعى بين الوجود والوعى. والحركة الرمزية أحادية البعد بوضوح ووعى منذ بدايتها، فالفجوة بين التجسيد الحسى للرمز ومعناه الرمزى، تنشأ عن عملية الربط الذاتية الضيقة الأحادية التى تكبلهما معاً.

ويمثل المونتاج ذروة هذه الحركة، ولذلك فنحن ممتنون لبلوخ، لأنه قرر أن يضع بكل ذلك الحزم فى مركز الأدب والفكر الحداثى، وفى الشكل الأصلى للمونتاج، كمونتاج للصور، بوسعه أن يحدث تأثيرات مبهرة، ويمكنه أحياناً أن يصبح سلاحًا سياسياً قوياً، وتنشأ تلك التأثيرات عن المجاورة بين أجزاء متباينة من الواقع لا صلة بينها، بعد انتزاعها من سياقها. لمونتاج الصور الجيد نوع التأثير نفسه الذى تحدثه نكتة جيدة، ولكن ما إن يزعم هذا التكنيك أحادى البعد - مهما كانت شرعيته بخاصة فى نكتة - أن يعطى شكلا للواقع (حتى إذا كان ذلك الواقع يعتبر غير واقعى)، ولعالم من العلاقات (حتى إذا كانت تلك العلاقات تعتبر مضللة) أو للكلية (حتى إذا كانت تلك الكلية تعتبر فوضى)، لا مفر أن يأتى التأثير النهائى مثيراً للملل العميق. قد تكون التفاصيل مشرقة إلى حد الإبهار فى تنوعها، ولكن الكل لن يزيد على رمادى فى رمادى، ففى النهاية لن تزيد البركة على أن تكون ماءً قذراً حتى إذا احتوت على بقع من قوس قزح.

ينجم ذلك الملل بصورة محتمة عن قرار نبذ أى محاولة لعكس الواقع الموضوعى، عن التخلى عن النضال الفنى من أجل تشكيل التجليات بالغة التعقيد فى كل وحدتها وتنوعها، وتركيبها كشخصيات فى عمل أدبى، ذلك أن هذا المنظور لا يتيح مجالا لأى

تكوين خلاق، لأى صعود وهبوط، لأى نمو من الداخل ينشأ عن الطبيعة الحقيقية للموضوع.

وكلما تعرضت هذه الاتجاهات الفنية للنبذ باعتبارها انحطت، تطلق صيحة استنكار ضد «بطش الأكاديميين الخشبيين المتحذلق».

ربما يسمحون لى إذن بالرجوع إلى **فردريك نيتشه**، وهو خبير فى الانحطاط يحوطه خصومى بالاحترام العالى فى أمور أخرى أيضاً، إنه يتساءل: «ماهى علامة كل أشكال الانحطاط الأدبى؟»، ويرد: «إنها تتمثل فى أن الحياة لم تعد تسكن الكلية، تصبح السيادة للكلمة التى تهرب من قيود الجملة، وتتعدى الجملة على الصفحة، مبهمة معناها، وتكتسب الصفحة حيوية على حساب الكل - ويكف الكل عن أن يكون كلا، ولكن تلك هى معادلة كل أسلوب ينحط: دائماً نفس فوضى الذرات، وتحلل الإرادة... تنضغط حيوية الحياة وامتلاؤها ونبضها فى أصغر البنى، بينما يتم إفقار الباقى، وفى كل مكان يسود الشلل والبؤس والتحجر أو العداء والفوضى: وفى كليهما الحالتين تأتى النتائج مدهشة كلما ارتفع المرء فى تراتبية النظم. لايعود الكل يحيا بما هو كذلك على الإطلاق، إنه مركب، ومصطنع، قطعة من النشاط الذهنى، ونتاج صناعى»(٦) تمثل هذه الفقرة المقتبسة من **نيتشه** عرضاً صادقاً للتضمينات الفنية لتلك الاتجاهات الأدبية، تماماً كعرض **لوكاتش أوين**.

وأود أن أستدعى **هيرفارت فالدن** الذى يستنكر كل تفسير نقدى للتعبيرية باعتباره سوقية، والذى يعتبر كل مثال يستخدم لشرح نظرية التعبيرية وممارستها نوعًا من «التعبيرية السوقية»، التى لا تثبت شيئًا، ليطلق على التكييف التالى لنظرية نيتشه عن الانحطاط مطبقًا على نظرية اللغة الأدبية عمومًا: «لماذا ينبغى أن تكون الجملة وحدها مفهومة وليس الكلمة؟ ولأن الشعراء يحبون أن يسودوا، يمضون فيصنعون جملا، متجاهلين حقوق الكلمات، ولكن الكلمة هى التى تحكم، الكلمة تشظى الجملة، والعمل الفنى هو موزاييك، الكلمات وحدها هى التى يمكنها الربط، أما الجمل توحسب من لا مكان»، هذه النظرية «التعبيرية السوقية» عن اللغة، تأتى فى الواقع من **هيرفارت فالدن** نفسه.

وغنى عن القول إن تلك المبادئ لا تطبق أبدا باتساق تام، حتى عند **جويس**، فالفوضى مائة فى المائة لا يمكن أن توجد إلا فى عقول المخبولين، تماماً كما لاحظ **شوبنهاور** من قبل أن القناعة المطلقة بأنه لا وجود لحقيقة خارج التراث لا يمكن أن توجد إلا فى مصحة عقلية.

ولكن بما أن الفوضى تمثل حجر الزاوية العقلى للفن الحداثى، فإن أى مبادئ متسقة ينطوى عليها لابد أن تكون نابعة من موضوع غريب عنها، من هنا التعليقات المقحمة، ونظرية التوازى(٦)، وما إلى ذلك، ولكن شيئًا من هذا لن يزيد على أن يكون بديلا، ولا يسعه إلا أن يفاقم من أحادية البعد فى هذا الشكل الفنى.

إن ظهور كل هذه المدارس الأدبية يمكن تفسيره استناداً إلى الاقتصاد، والبنية الاجتماعية والنضالات الطبقية فى عصر الإمبريالية، ولهذا فإن **رودلف ليونارد** محق تماماً حين يقول إن التعبيرية ظاهرة ضرورية تاريخيًا، ولكن هذا فى أحسن الأحوال يساوى نصف حقيقة حين يمضى ليؤكد - مستعيناً - بقول **هيجل** الشهير مع التعديل - إن «التعبيرية واقع، ومادامت واقعًا فهى معقولة»، ولكن حتى «عقلانية التاريخ» لدى **هيجل** لم تكن أبداً مباشرة هكذا، وإن كان قد تحايل أحياناً كى يسرب دفاعاً عن الواقع الفعلى فى مفهومه عن العقل. أما بالنسبة للماركسى فإن «العقلانية» (الضرورة التاريخية) هى بلا جدال أمر أكثر تعقيداً. فبالنسبة للماركسية لا ينطوى الإقرار بالضرورة التاريخية على تبرير للموجود واقعيًا (حتى فى فترة وجوده)، ولا هو يعبر عن قناعة قدرية بضرورة الأحداث التاريخية. مرة أخرى يمكننا أن نوضح ذلك على أفضل نحو بمثال من الاقتصاد. ليس هناك شك فى أن التراكم البدائى، وفصل صغار المنتجين عن وسائل إنتاجهم، وإيجاد البروليتاريا كان - بكل ما فيه من لا إنسانية - ضرورة تاريخية. ومع ذلك لا يخطر لماركسى أن يمجد البرجوازية الإنجليزية فى ذلك العهد باعتبارها تجسيداً لمبدأ العقل بالمعنى الهيجلى.

ولا يخطر له أيضًا أن يرى - السبيل نفسه - ضرورة قدرية فى التطور من الرأسمالية إلى الاشتراكية. وقد احتج **ماركس** مراراً على الطريقة التى أصر بها الناس على التأكيد القدرى بأن التطور الوحيد الممكن أمام روسيا فى زمنه هو التطور من التراكم البدائى إلى الرأسمالية. والآن وفى ظل حقيقة أنه تم إرساء الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى، أصبحت فكرة أن الدول المتخلفة لا تستطيع أن تحقق الاشتراكية إلا عبر المرور بالتراكم البدائى والرأسمالية، وصفة للثورة المضادة. لذلك فإذا اتفقنا مع **ليونارد** على أن ظهور التعبيرية كان ضرورة تاريخية، لا يعنى ذلك أننا نجدها مشروعة فنيًا، أى أنها مكوّن ضرورى لفن المستقبل.

لذلك لابد أن نعترض حين يجد **ليونارد** أن فى التعبيرية «تعريف الإنسانى ودمج الأشياء يمثلان حجر الأساس لواقعية جديدة». إن **بلوخ** على حق تمامًا حين ينظر إلى السيريالية وهيمنة المونتاج - خلافاً **لليونارد** - باعتبارهما الوريث الضرورى والمنطقى للتعبيرية. أما عزيزنا **فانجهام** فيصل بالضرورة إلى استنتاجات انتقائية تمامًا،

الواقعية فى الميزان



حين يحاول استخدام الجدال حول التعبيرية لأغراضه الخاصة، أى لإنقاذ النزعات الشكلية فى أعماله المبكرة والاحتفاظ بها - وهى نزعات طالما أعاقت بل قهرت واقعيته الأصلية - بوضعها تحت مظلة مفهوم واسع وغير دوجمائى عن الواقعية. وهدفه من الدفاع عن التعبيرية أن ينقذ للواقعية الاشتراكية تراثاً ثميناً ذا قيمة باقية. ويحاول الدفاع عن موقفه بالطريقة التالية: «من حيث الأساس، كان مسرح التعبيرية - حتى حين كانت تأثيراته قوية - يعكس عالماً مفتتاً. أما المسرح الواقعى الاشتراكى فيعكس الاتساق فى كل أشكاله المتنوعة».

ألهذا يجب أن تصبح التعبيرية مكوناً أساسيًا فى الواقعية الاشتراكية؟ ليس لدى فانغنهايم حجة جمالية أو منطقية واحدة يرد بها، والرد الوحيد فى سيرته الذاتية: رفض التخلى عن شكليته القديمة.

إذ يتخذ بلوخ من تقييمى التاريخى للتعبيرية الوارد بوضوح فى مقالتى القديمة نقطة انطلاقه، يمضى لينقدنى على النحو التالى: «والنتيجة هى استبعاد وجود أية طليعة فى المجتمع الرأسمالى المتأخر، واعتبار الحركات التنبؤية فى البنية الفوقية غير أهل لامتلاك أية حقيقة ينجم هذا الاتهام عن أن بلوخ يعتبر الطريق المؤدى للسيريالية والمونتاج هو الطريق الوحيد المفتوح أمام الفن الحديث. فإذا ما حدث اختلاف حول دور الطليعة، فالاستنتاج المحتم فى نظره هو التشكك فى مصداقية أى توقعات أيديولوجية للميول الاجتماعية.

ولكن هذا ببساطة غير صحيح. فقد أقرت الماركسية دائمًا بالدور التنبؤى للأيديولوجيا، وكى نبقى فى نطاق الأدب، نذكر أنفسنا وحسب بما قاله بول لافارج عن تقييم ماركس لبلزاك: «لم يكن بلزاك مؤرخًا وحسب لمجتمعه، بل كان أيضًا خالق شخصياته نبوئية كانت لاتزال جنينية بعد فى عهد لويس فيليب، ولم تظهر بكامل نموها إلا بعد وفاته، فى عهد نابليون الثالث. ولكن هل مازال هذا الرأى الماركسى محتفظاً بمصداقيته فى الحاضر؟ أجل بالطبع. غير أن تلك «الشخصيات النبوئية» لا توجد إلا فى أعمال الواقعيين المهمين.

توجد أمثال هذه الشخصيات فى روايات مكسيم جوركى وقصصه ومسرحياته، وأى متتبع للأحداث الأخيرة فى الاتحاد السوفييتى بانتباه ودون تحيز سيدرك أن جوركى فى أعماله «كارمورا» و«كليم سامجين» و«دستيجايف».. إلخ، وقد خلق مجموعة من الشخصيات النموذجية التى كشفت الآن وحسب عن طبيعتها الحقيقية والتى كانت توقعات «نبوئية» بالمعنى الماركسى.

ويمكننا أن نشير أيضًا دون شبهة تحيز إلى الأعمال المبكرة لهاينريش مان، روايات مثل «التابع» أو «البروفيسور أوفرات»[8]. من يستطيع أن ينكر أن عدداً كبيراً من ملامح البرجوازية الألمانية المنفرة والدنيئة والوحشية، والبرجوازية الصغيرة التى أغواها الديماجوجيون، قد رسمت هنا بصورة «نبوئية»، وأنها لم تظهر مكتملة إلا بعد ذلك فى ظل الفاشية؟ كما لا يجب أن نغفل شخصية هنرى الرابع فى هذا السياق[9]، فهو من جهة شخصية تاريخية حقيقية، أمينة للحياة، وهو من جهة أخرى استشراف لتلك الصفات الإنسانية التى لن تظهر مكتملة إلا خلال النضالات المؤدية لهزيمة الفاشية فى مناضلى الجبهة الشعبية.

فلنبحث إيضاحاً مضاداً، من عصرنا أيضًا، لقد كان النضال الأيديولوجى ضد الحرب واحداً من الموضوعات الرئيسية لأفضل التعبيريين، ولكن ماذا فعلوا للتنبؤ بالحرب الإمبريالية الجديدة المستعرة حولنا والتى تهدد بجرف العالم المتحضر بأسره؟ لا أكاد أتخيل أن أحداً سينكر اليوم أن تلك الأعمال عفا عليها الزمن تماماً ولا صلة لها بمشاكل الحاضر.. فى الجانب الآخر توقع الكاتب الواقعى أرنولد تسفايج مجموعة كاملة من الملامح الأساسية للحرب الجديدة فى رواياته «الرقيب جريشا» و«التربية قبل فردون» وكان ما عمله فى تلك الروايات هو تصوير العلاقة بين الحرب على الجبهة وما يجرى خلف خطوط القتال، وإظهار كيف مثلت الحرب استمراراً فردياً واجتماعيًا للبربرية الرأسمالية «العادية» وتكثيفاً لها.

ليس هناك غموض أو مفارقة فى أى شيء من ذلك - إنه جوهر كل واقعية أصيلة تتسم بأية أهمية. وحيث إن مثل هذه الواقعية يتعين عليها الانشغال بخلق أنماط (كذلك كانت الحال دائمًا، بدءاً من «دون كيخوته» وحتى «أو بلوموف» وواقعيى عصرنا) ويجب أن يهتم الواقعى بالبحث عن الملامح الباقية فى الناس، وفى علاقاتهم مع بعضهم بعضاً، وفى المواقف التى ينبغى عليهم التصرف فيها، يجب عليه أن يركز على تلك العناصر التى تدوم لفترات طويلة والتى تشكل الميول الإنسانية الموضوعية فى المجتمع، بل الجنس البشرى ككل.

يمثل هؤلاء الكتاب الطليعة الأيديولوجية الحقيقية، حيث إنهم يصورون القوى الحيوية ولكن غير الواضحة لفورها - الفاعلة فى الواقع.

إنهم يفعلون ذلك بقدر من العمق والصدق يجعلان نتاجات خيالهم تثبتها الأحداث اللاحقة - ليس بالمعنى البسيط الذى تعكس فيه صورة ناجحة الأصل، ولكن لأنهم يعبرون عن غنى الواقع وتنوعه، فيقاسون قوى مازالت مغمورة تحت السطح، لاتنفتح وتظهر كاملة للجميع إلا فى مرحلة لاحقة، لذلك فالواقعية العظيمة لا ترسم وجها واضحاً مباشرة للواقع، بل ترسم وجهًا باقيًا وأكثر أهمية موضوعيًا، أى الإنسان فى كل علاقاته بالعالم الواقعى، وأساسًا تلك التى تعمّر أكثر مما تفعل مجرد موضة، وهى قبل كل شيء تقبض على اتجاهات التصور الموجودة بشكل جنينى وحسب، ومن ثم لم تتح لها الفرصة بعد لتكشف عن كامل إمكانياتها الإنسانية والاجتماعية، إن تبين تلك الاتجاهات الكامنة وإعطائها شكلا هو المهمة التاريخية العظيمة للطليعة الأدبية الحقيقية. أما مسألة ما إذا كان كاتب ما ينتمى حقا لصفوف الطليعة فالتاريخ وحده هو الذى يمكنه الكشف عنها، فقط بعد مرور الزمن سيتضح ما إذا كان قد فهم خصائص واتجاهات وأدوار اجتماعية مهمة فى الأنماط

الإنسانية الفردية، وأعطاها شكلا مؤثراً وباقيًا.

بعد ماسبق قوله، آمل أنه لم تعد هناك حاجة لمزيد من الحجج لإثبات أن الواقعيين الكبار فقط هم القادرون على تكوين طليعة حقيقية.

وعلى ذلك فليس المهم هنا هو القناعة الذاتية ـ مهما كانت مخلصة ـ بأن المرء ينتمي للطليعة ومتلهف على السير في صدارة التطورات الأدبية. ولا هو بالأمر الأساسي أن يكون هو أول من اكتشف تجديداً تقنيًا، مهما كان مبهراً. ومايعتد به هو المحتوى الاجتماعي والإنساني للطليعة، اتساع وعمق وصدق الأفكار التي جرى استشرافها بشكل «تنبؤي».

باختصار ـ ليست القضية هنا هي ما إذا كنا ننكر إمكانية وجود حركات استشرافية في البنية القومية والأسئلة الفاصلة هي: ماذا يتم استشرافه؟ وبأي أسلوب ومن جانب من؟

لقد قدمنا عدداً من الإيضاحات الآن ومن السهل علينا أن نضاعفها، لنبين ماالذي استشرفه الواقعيون الكبار في عصرنا في فهم بخلقهم أنماطاً. فلنقلب الآن السؤال على الوجه الآخر ونتساءل ماالذي استشرفه التعبيريون؟ والإجابة الوحيدة التي يمكن أن نتلقاها ـ حتى من بلوخ ـ هي: السيريالية، أي مدرسة أدبية أخرى ظهر فشلها الجوهري في استشراف الاتجاهات الاجتماعية بوضوح ناصع، وبأوضح مايكون في الوصف الذي يقدمه عنها أكبر معجبيها، ليس للحداثة ـ ولم يكن لها أبدًا ـ أية علاقة بخلق «أنماط تنبوية»، أو بالاستشراف الحقيقي للتطورات المقبلة.

إذا كنا قد نجحنا في إيضاح المعيار الذي به يتم تمييز الطليعة الأدبية، فلن تكون الإجابة عن أسئلة ملموسة معينة مشكلة كبيرة. من في أدبنا ينتمي للطليعة؟ الكتاب «التنبؤيون» من صنف جوركي، أم كتاب من أمثال الراحل هيرمان باهر الذي كان ـ مثل قائد الموسيقى العسكرية ـ يسير بفخار في مقدمة كل حركة جديدة من الطبيعية وحتى السيريالية، ثم سرعان مايلبذ كل مرحلة قبل عام من خروجها من الموضة؟

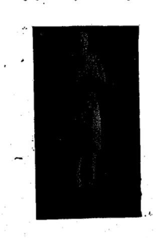
وأسلم بأن هيرمان باهر كاريكاتير، ولايخطر بذهني أن أضفه على قدم المساواة مع المدافعين المخلصين عن التعبيرية، ولكنه كاريكاتير لشيء حقيقي، أي للحداثة الشكلية، المجردة من المحتوى، المعزولة عن الاتجاه السائد في المجتمع.

من حقائق الماركسية القديمة، أن الحكم على أي نشاط إنساني يجب أن يستند إلى مغزاه الموضوعي في السياق الكلي، وليس إلى مايعتقده ممثل هذا النشاط حول أهمية نشاطه، لذا فليس بالأمر الأساسي الذي يكون المرء «حداثيا» واعيًا بإصرار (ونذكر بأن بلزاك كان ملكيًا) هذا من جهة، ومن جهة أخرى لايكفي العزم الحار، والإحساس الحاد بالاقتناع بأن المرء قد أحدث تحولًا ثوريًا في الفن وخلق شيئًا «جديداً» بصورة راديكالية، ليجعل من كاتب قادرا حقًا على استشراف اتجاهات في المستقبل، إذا كان العزم والقناعات هما كل مؤهلاته.

ـ ٦ ـ

يمكن التعبير عن تلك الحقيقة القديمة أيضًا بطريقة عامية: الطريق إلى جهنم ممهد بالنوايا الطيبة. إن مصداقية هذا المثل يمكن بالمناسبة أن تتجلى بقوة حقيقة مألوفة لأي شخص يأخذ تطوره مأخذ الجد، ولذلك يكون مستعداً لفقد ذاته موضوعيًا ودون مداراه. وأنا على استعداد تام للبدء بنفسي. في شتاء ١٩١٤ ـ ١٩١٥: على المستوى الذاتي، احتجاج حار ضد الحرب وعبثها

الواقعية في الميزان



ولاإنسانيتها، وتدميرها الثقافة والحضارة، مزاج عام متشائم إلى حد اليأس. لقد بدا عالم الرأسمالية المعاصر تحقيقًا لعصر الخطيئة المطلقة، عند فيخته كان اتجاهي الذاتي احتجاجًا من نوع تقدمي، أما الناتج الموضوعي، أي «نظرية الرواية»، فكان عملا رجعيا من كافة الوجوه، مليئا بغيبية مثالية وخاطئًا في جميع تقييماته للعملية التاريخية. ثم في ١٩٢٢: حالة من الإثارة، مليء بنفاد الصبر الثوري. مازال بوسعي أن أسمع رصاصات الحرب الحمراء ضد الإمبرياليين تصفر حول رأسي، ومازالت أصداء الإثارة المرتبطة بوضعي كخارج على القانون في المجر تتردد في داخلي.

كل مابداخلي كان يتمرد على فكرة أن الموجة الثورية العظيمة الأولى قد انقضت وأن الطليعة الشيوعية لم يكن لديها مايكفي من الحزم للإطاحة بالرأسمالية وهكذا كان الأساس الذاتي نفاد صبر ثوريًا.

وكان الناتج الموضوعي هو «التاريخ والوعي الطبقي» ـ الذي كان رجعيًا بسبب من مثاليته، وإمساكه الخاطئ بنظرية الانعكاس وإنكاره لوجود جدل (ديالكتيك) في الطبيعة، وغني عن القول إنني لم أكن وحيداً في مثل هذه التجارب في ذلك الوقت، وعلى العكس حدث ذلك لآخرين لا حصر لهم، وكان الرأي الذي عبرت عنه في مقالتي القديمة عن التعبيرية والذي أثار أصوات اعتراض كثيرة، والمتمثل في تأكيد أن التعبيرية من الناحية الأيديولوجية وثيقة الصلة بالاشتراكيين المستقلين يستند إلى الحقيقة القديمة المشار إليها أعلاه.

في جدالنا حول التعبيرية، وضعت الثورية (التعبيرية) ونوسكه في معسكرين متعارضين، بالطريقة التعبيرية القديمة المألوفة ولكن هل كان بوسع نوسكه أن يخرج منتصراً بدون الاشتراكيين المستقلين، بدون تذبذبهم وترددهم الذي حال دون استيلاء مجالس العمال على السلطة، بينما تسامح إزاء تنظيم وتسليح القوى الرجعية؟ لقد كان الاشتراكيون ـ بالمعنى الحزبي ـ التعبير المنظم عن حقيقة أنه حتى أولئك العمال

الألمان الذين كانوا راديكاليين على مستوى مشاعرهم، لم يكونوا معدين بعد أيديولوجياً للثورة.

وقد أبطأت عصبة سبارتاكوس في الانفصال عن الاشتراكيين الثوريين ولم تتقدمهم بحزم كاف، وكان كلا الفشلين مؤشراً مهماً على ضعف وتخلف الجانب الذاتي في الثورة الألمانية، وهي ذات العوامل التي أبرزها لينين منذ البداية في نقده لعصبة سبارتاكوس، وبالطبع فقد كان الوضع بعيداً عن التبسيط ففي مقالتي الأصلية على سبيل المثال ميزت تمييزاً شديداً بين الزعماء والجماهير في صفوف الاشتراكيين المستقلين فقد كانت الجماهير ثورية بغريزتها، وقد بينت أنها ثورية موضوعياً بالإضراب في مصانع الذخيرة، وبتعويض الجهود على الجبهة، وبحماس ثوري بلغ ذروته في إضراب يناير. ورغم كل ذلك بقيت هذه الجماهير مرتبكة ومترددة وتركت نفسها لشراك ديماجوجية زعمائها. كان هؤلاء الأخيرون جزئياً مناهضون للثورة بوعي (كاوتسكي وبرنشتين وهلفردينج) وعملوا موضوعياً وبوضوح للحفاظ على الحكم البرجوازي؛ بالتعاون مع القيادة القديمة للحزب الاشتراكي الديمقراطي. وكان الزعماء الآخرون مخلصون على المستوى الذاتي، ولكن حين بلغت الأوضاع حد الأزمة، لم يكونوا قادرين على مقاومة فعالة لهذا التخريب للثورة.

وبرغم كل إخلاصهم ومعارضتهم، انزلقوا في أثر القيادة اليمينية إلى أن أدت شكوكهم في النهاية إلى الانقسام في صفوف الاشتراكيين ومن ثم إلى دمارهم. وقد كانت العناصر الثورية حقاً في الحزب الاشتراكي المستقل التي ضغطت بعد مؤتمر هال(١٠) من أجل حل الحزب والتبرؤ من أيديولوجيته.

فماذا إذن عن التعبيريين؟ لقد كانوا أيديولوجيين وقد وقفوا مابين الزعماء والجماهير وفي معظم الحالات كانوا معتنقين آراءهم بإخلاص، ولكنها كانت غير ناضجة ومضطربة غالباً. لقد تأثروا بعمق بذات أشكال عدم اليقين التي خضعت لها أيضاً الجماهير الثورية غير الناضجة. وعلاوة على ذلك فقد تأثروا بعمق أيضاً بكل تحيز رجعي يخطر بالبال في العصر، وجعلهم ذلك عرضة لتبني أوسع مجموعة من تلاوين الشعارات المضادة للثورة ـ النزعة السلمية المجردة، وأيديولوجية اللاعنف، أشكال النقد المجردة للبرجوازية، أو جميع أنواع الأفكار الفوضوية المجنونة. وكأيديولوجيين، طبعوا بالاستقرار ـ عقلياً وفنياً ـ مالم يكن سوى طور أيديولوجي انتقالي أساساً. ومن وجهة نظر ثورية كان ذلك الطور أكثر ردة في كثير من الوجوه من ذلك الذي وجدت فيه نفسها الجماهير المتذبذبة من أنصار الاشتراكيين الديمقراطيين، غير أن المغزى الثوري لمثل تلك الأطوار الانتقالية الأيديولوجية يكمن بالتحديد في سيولتها، في حركتها للأمام، في حقيقة أنها لاتعطي وضعاً متبلوراً، وفي هذه الحالة كان إضفاء الاستقرار على هذا الطور يعني أن التعبيريين ومن تأثروا بهم قد أعيقوا عن إحراز أي تقدم آخر من نوع ثوري، وقد اكتسب هذا التأثير السلبي ـ والنموذجي في كل محاولة لإضفاء طابع نظامي على حالات السيولة الأيديولوجية ـ مسحة رجعية بصفة خاصة في حالة التعبيريين: أولاً، بسبب الادعاءات الطنانة بالزعامة، والإحساس بالرسالة، الذي قادهم إلى إعلان حقائق أبدية، خصوصاً خلال السنوات الثورية، بسبب الانحياز المضاد للواقعية بالذات في التعبيرية، الأمر الذي كان يعني أنهم لم يكن لديهم فهم فني متماسك للواقع وإمساك به، وهو ماكان يمكن أن يصحح أو يحيد مفاهيمهم المغلوطة، كما رأينا، أصرت التعبيرية على أولوية المباشرة (والفورية) وبإضفائها عمقاً زائفاً وكمالاً زائفاً على التجربة المباشرة في كل من الفن والفكر، فاقمت المخاطر التي تصاحب حتماً جميع أمثال تلك المحاولات لإضفاء الاستقرار على أيديولوجية انتقالية أساساً.

وهكذا، ففي حدود ماكان للتعبيرية من تأثير أيديولوجي ـ أياما كانت تلك الحدود فعلياً ـ فقد تمثل في تثبيط الوضوح الثوري بين أنصارها بدلاً من دعمه، هنا أيضاً يوجد تواز مع أيديولوجية الاشتراكيين المستقلين، فليس من قبيل المصادفة أن يحل الحزن بالاثنين بسبب الواقع نفسه وسوف يكون من التبسيط البالغ أن يزعم التعبيريون أن التعبيرية دمرها انتصار نوسكه. لقد انهارت التعبيرية ـ من جهة، بانتهاء الموجة الأولى من الثورة، التي يجب أن يتحمل الاشتراكيون المستقلون قسطاً كبيراً من المسئولية عن فشلها.

ومن جهة أخرى، عانت التعبيرية من فقدان المكانة نتيجة الوضوح المتزايد في الوعي الثوري للجماهير التي كانت قد بدأت تمضي بمزيد من الثقة إلى أبعد من الألفاظ الثورية التي ابتدأت منها.

ولكن التعبيرية لم تخلعها عن عرشها فقط هزيمة الموجة الأولى من الثورة في ألمانيا، فقد لعب تدعيم انتصار البروليتاريا في الاتحاد السوفييتي دوراً مماثلاً. فبينما أخذت البروليتاريا تحقق مزيداً من السيطرة على الوضع، وأخذت الاشتراكية تخترق المزيد من جوانب الاقتصاد السوفييتي، وأخذت الثورة الثقافية تكتسب مزيداً من القبول في صفوف جماهير العمال، وجد «فن الطليعة» نفسه يتراجع إلى موقف الدفاع في الاتحاد السوفييتي ـ ببطء ولكن بثبات، على أيدي مدرسة واقعية متزايدة الثقة بنفسها، وإذن، فقد كانت هزيمة التعبيرية في التحليل الأخير نتاجاً لنضج الجماهير الثورية. إن مسار شعراء سوفييت من أمثال ماياكوفسكي، أو ألمان من أمثال بيخر، يوضح أنه هنا ينبغي البحث عن الأسباب الحقيقية لموت التعبيرية، وهنا العثور عليها.

ـ ٧ ـ

هل يعد نقاشنا أدبياً محضاً؟ لا أعتقد. لاأعتقد أن أي صراع بين الاتجاهات الأدبية ومسوغاتها النظرية كان يمكن أن يحدث أصداء كهذه أو يثير نقاشاً كهذا، إلا لأن هناك شعوراً بأن عواقبه النهائية ترتبط بمشكلة سياسية تهمنا جميعاً وتؤثر علينا جميعاً بالقدر نفسه: وهي مشكلة الجبهة الشعبية.

لقد أثار برنارد زيجلر قضية الفن الشعبي بطريقة حادة للغاية. والإثارة التي

تولدها هذه المسألة واضحة لدى جميع الأطراف، ومثل هذا الاهتمام الحي يستدعي الترحيب بالتأكيد. إن بلوخ أيضاً مهتم بإنقاذ العنصر الشعبي في التعبيرية، فهو يقول: «ليس صحيحاً أن التعبيريين مغتربون عن الناس العاديين بعجرفتهم المزهوة مرة أخرى العكس هو الصحيح فقد قلدت «الراكب الأزرق» الزجاج الملون المصنوع في مورناو، وكانت في الواقع أول من فتح عيون الناس على ذلك الفن الشعبي المؤثر والغريب وبالطريقة نفسها وجهت الاهتمام إلى رسوم الأطفال والمساجين، والأعمال المضطربة للمرضى العقليين، والفن البدائي» إن رأياً كهذا في الفن الشعبي يفلح في خلط جميع القضايا الفن الشعبي لايعني تقديراً «دعياً» بلا تمييز أيديولوجي لمنتجات «الفن البدائي» من جانب «الخبراء». الفن الشعبي الحقيقي لايجمعه شيء بأي من ذلك، فلو كان كذلك لكان بوسع أي دعّي يجمع الزجاج الملون أو النحت الزنجي، وأي متعال يحتفي بالجنون باعتباره انعتاقاً للبشرية من قيود العقل الميكانيكي، أن يزعم نفسه بطلا مدافعاً عن الفن الشعبي.

وبالطبع فليس بالأمر السهل اليوم تكوين مفهوم مناسب عن الفن الشعبي، فقد محت الرأسمالية اقتصادياً الطرق الأقدم للناس في الحياة: وقد أثار هذا شعوراً بعدم اليقين إزاء المشهد العالمي والتطلعات الثقافية للناس وأذواقهم وأحكامهم الأخلاقية، وخلق وضعاً أصبح الناس فيه عرضة لتضليلات الديماجوجية، وهكذا فليس من التقدمي دائماً بأية حال جمع منتجات العجائز دون تمييز بكل بساطة كما لاتعني عملية الإنقاذ تلك بالضرورة مخاطبة الغرائز الحيوية للشعب، والتي تظل ثورية رغم كل العوائق. وبالمثل فإن حقيقة أن عملا أدبيا أو اتجاهاً أدبياً يلقى رواجًا كبيراً ليست بحد ذاتها ضماناً بأنه شعبي حقًا. فالاتجاهات التقليدية الارتدادية مثل الفن الإقليمي (هايماتكونك) والأعمال الحديثة الرديئة من أعمال الإثارة، حققت رواجًا جماهيرياً دون أن تكون شعبية بأي معنى حقيقي للكلمة.

ورغم كل هذه التحفظات، ليس بغير ذي أهمية بعد التساؤل كم من الأدب الحقيقي لعصرنا قد وصل إلى الجماهير، وإلى أي عمق نفذ، ولكن ماالذي يمكن لكاتب «حداثي» من بضعة العقود الأخيرة حتى إن يبدأ في مقارنته مع **جوركي أو أناتول فرانس أو رومان رولان أو توماس مان**؟ إن حقيقة أن عملا على درجة من الامتياز الفني الفائق مثل «بدنبروكس» قد طبع بملايين النسخ، لجديرة بتأملنا. إن مجمل مشكلة الفن الشعبي لكفيلة ـ كما اعتاد بريست العجوز أن يقول في رواية «فونتين» بأن تجعلنا نشرد بعيداً أكثر مما يجب لمناقشتها هنا. لذلك فسوف نقتصر على التعرض لنقطتين، دون ادعاء بمعالجة شاملة لأي منهما.

هناك في المحل الأول مسألة التراث الثقافي. فحيثما كانت للتراث الثقافي علاقة حية بالحياة الواقعية للناس، يتسم بحركة دينامية، تقدمية، تزدهر فيها القوى الخلاقة الفعالة للتقاليد الشعبية لمعاناة الشعب ومسراته، وللإرث الثوري، ويتم الحفاظ عليها، وتجاوزها ثم تطويرها، وأن يمتلك كاتب علاقة حية بالتراث الثقافي، يعني أن يكون ابناً للشعب، يحمله تيار تطور الشعب. بهذا المعنى فإن **مكسيم جوركي** ابن للشعب الروسي، **ورومان رولان** ابن للشعب الفرنسي **وتوماس مان** ابن للشعب الألماني. رغم كل فرديتهم وأصالتهم، رغم كل ابتعادهم عن الادعاء الذي يقوم بجمع البدائي والتفلسف عن جمالياته على نحو مصطنع، فإن نبرة كتاباتهم ومحتواها ينبعان من حياة شعوبهم وتاريخها، إنهم ناتج عضوي لتطور أممهم، ذلك هو السبب الذي يفسر أن بإمكانهم أن يخلقوا فنّا على أعلى مستوى وفي الوقت نفسه أن يمسوا وتراً يستطيع أن يؤتي استجابة لدى الجماهير العريضة من الشعب.

الواقعية في الميزان



يأتي موقف الحداثيين من التراث الثقافي متعارضًا أشد التعارض مع هذا، إنهم ينظرون إلى تاريخ الشعب كما لو كان سوقًا هائلة للأشياء المستعملة. إذا تصفح المرء كتابات **بلوخ**، يجده يشير إلى الموضوع فقط بتعبيرات من مثل «إرث مفيد» و«سلب»، وهكذا وهلم جراً. إن **بلوخ** مفكر وصاحب أسلوب أكثر وعيًا من أن تكون تلك مجرد زلات قلم.

وعلى العكس فهي مؤشر لموقفه العام تجاه التراث الثقافي فهو في عينيه كومة من الأشياء عديمة الحياة التي يستطيع أن ينقب فيها حسب الرغبة، ملتقطاً أي شيء اتفق له أن احتاجه لحظتها، إنه شيء يؤخذ كل مافيه على حدة، ثم يلصق ببعضه حسب مقتضيات الحاجة.

لقد عبر **هانز إيسلر** عن الموقف نفسه بوضوح تام في مقالة كتبها بالاشتراك مع **بلوخ**. لقد أبدى ـ محقًا ـ حماساً عالياً إزاء تظاهرة «**دون كارلوس**» في برلين(١١) ولكن بدلا من تأمل ماالذي كان شيللر يمثله فعلا، أين تكمن منجزاته وحدوده فعلياً، ومن الذي كان يعنيه عند الشعب الألماني في الماضي ومازال يعنيه اليوم، وأي جبل من التحيزات الرجعية يتعين إزاحته لأجل صوغ الوجوه الشعبية والتقدمية عند شيللر في سلاح يمكن استخدامه لصالح الجبهة الشعبية وتحرير الشعب الألماني ـ بدلا من كل ذلك، يكتفي بطرح البرنامج التالي لصالح الكتاب المنفيين: «ماذا يجب أن تكون مهمتنا خارج ألمانيا؟ من الواضح أن مهمتنا جميعاً لابد أن تكون المساعدة على جمع وإعداد المواد الكلاسيكية المناسبة لمثل هذا النضال، وهكذا

فإن مايقترحه إيسلر هو اختزال الكلاسيكيات إلى مختارات، ثم إعادة تجميع أية «مادة مناسبة». إنه ليستحيل أن يتصور المرء موقفاً أكثر اغتراباً وعجرفة وسلبية من هذا تجاه الماضى الأدبى العظيم للشعب الألمانى.

غير أن حياة الناس ـ موضوعياً ـ هى كل متصل. وأن نظرية مثل نظرية الحداثيين التى ترى الثورات تمزقات وكوارث تدمر كل ما هو ماض، وتقطع كل صلة مع الماضى العظيم المجيد، إنما تنتسب لأفكار **كوفيير**[12] وليس لأفكار **ماركس ولينين**. إنها تشكل حلية فوضوية لنظريات إصلاح التطورية، فالأخيرة لاترى شيئاً سوى الاستمرارية، والأولى لاترى سوى التمزقات والصدوع والكوارث. غير أن التاريخ هو الوحدة الديالكتيكية الحية بين الاستمرارية والانقطاع، والتطور والثورة.

وهكذا فهنا، كما فى كل شيء آخر، يتوقف كل شيء على تقدير سليم للمحتوى. يصيغ **لينين** وجهة النظر الماركسية فى التراث الثقافى بهذه الطريقة: «لقد حظيت الماركسية بأهميتها التاريخية العالمية بوصفها أيديولوجية البروليتاريا الثورية بفضل رفضها إنكار أثمن منجزات الحقبة البرجوازية. وعوضاً عن ذلك أخذت وتمثلت كل ماهو قيّم فى تقاليد الفكر الإنسانى والثقافة الإنسانية الممتدة لأكثر من ألفى عام».

وإذن فإن كل شيء يتوقف على إدراكنا الواضح- أين نبحث عما له قيمة حقاً؟

إذا كان السؤال قد صيغ على نحو سليم، فى إطار حياة الشعب وميوله التقدمية، فسوف يقودنا عضوياً للنقطة الثانية: مسألة الواقعية. لقد دفعت نظريات الفن الشعبى الحديثة ـ المتأثرة بشدة بأفكار الطليعة ـ بواقعية الفن الشعبى المتينة إلى الظل إلى حد بعيد. فى هذا الموضوع أيضاً لايسعنا أن نناقش المشكلة كلها بكل تشعباتها، لذا فسوف نقصر ملاحظاتنا على نقطة واحدة فاصلة.

إننا نتحدث هنا إلى كُتّاب عن الأدب.. يجب أن نذكّر أنفسنا بأنه بسبب من المسار المأساوى للتاريخ الألمانى، لايتمتع العنصر الشعبى والواقعى فى أدبنا بشيء من القوة التى يتمتع بها فى إنجلترا أو فرنسا أو روسيا، هذه الحقيقة عينها يجب أن تحفزنا لمزيد من الاهتمام بالأدب الشعبى، الواقعى فى الماضى الألمانى، والإبقاء على تقاليده الحيوية المنتجة حية. فإذا فعلنا ذلك، سنرى أنه برغم كل «البؤس الألمانى»، فقد أنتج الأدب الشعبى، الواقعى روائع كبرى من أمثال «**سيمبلتزيسموس**، **لجريملز هاوزن**[13] ولعلنا نترك لإيسلرات (جمع اسم إيسلر- م) هذا العالم، تقطيع الكتّاب قطعا وتقدير قيمتها من حيث المونتاج، أما بالنسبة للتقاليد الحية للأدب الألمانى، فسوف يبقى حياً بلا مساس، بكل عظمته وبكل حدوده[14]

فقط حين تقدر روائع الواقعية الماضية والحاضرة بوصفها «كليات» ستظهر قيمتها الكاملة ثقافياً وسياسياً ومن حيث الموضوع. وتكمن هذه القيمة فى تنوعها الذى لاينفد، على العكس من أحادية البعد فى الحداثة. **سيرفانتس وشكسبير وبلزاك وتولستوى وجريملها وزن وجوتفريد كيلر وجوركى وتوماس وهاينريش مان** ـ كل هؤلاء يمكن أن يجتذبوا قراء آتين من قطاع عريض من الناس لأن أعمالهم قابلة لأن تكون فى المتناول من زوايا كثيرة مختلفة، والصدى واسع النطاق والباقى لأعمال الواقعية العظيمة يرجع فى الواقع لهذه القابلية، للتعدد اللامتناهى للأبواب التى يمكن الدخول منها. إن غنى الشخصيات والإمساك العميق والدقيق لتجليات الحياة الإنسانية النموذجية وذات الاستمرارية، هو مايعطى هذه الأعمال صداها التقدمى العظيم، وتمكن عملية التقمص القراء من استيضاح تجاربهم وفهم الحياة وتوسيع أفقهم الشخصى. إن شكلا حياً للنزعة الإنسانية يعدهم لإقرار الشعارات السياسية للجبهة الشعبية ولفهم إنسانيتها السياسية، عبر وساطة الأدب الواقعى يمكن جعل روح الجماهير تتفتح لفهم الحقب التقدمية والديمقراطية العظيمة فى تاريخ الإنسانية. وهذا سوف يعدها للنمط الجديد من الديمقراطية الثورية التى تمثلها الجبهة الشعبية، وكلما انزرع الأدب المناهض للفاشية أعمق فى هذه التربة، كلما تمكنت بشكل أفضل من خلق أنماط متعارضة للخير والشر، نماذج لما ينبغى الإعجاب به وماتنبغى كراهيته وكلما كان صداها أعظم وسط الشعب.

وعلى النقيض من ذلك، ليس باب الطريق المؤدى إلى **جويس** وغيره من ممثلى الأدب الطليعى، سوى باب ضيق جداً: فالمرء بحاجة «للبراعة» خاصة كى يرى ماعساها تكون لعبتهم، بينما فى حالة الواقعيين الكبار يعطى الولوج الأسهل (لأعمالهم) عائداً إنسانياً معقداً وغنياً، إن الجماهير الواسعة ليس لديها ماتتعلمه من الفن الطليعى، تحديداً لأنه خالٍ من الواقع والحياة (مناظرا لوجهة نظر معينة فى مجال السياسة). فى الواقعية، يقدم غنى الحياة التى خلقها الفنان إجابة للأسئلة التى يطرحها القراء أنفسهم ـ تقدم الحياة الإجابة عن الأسئلة التى تطرحها الحياة نفسها! من جهة أخرى، يغل النضال المرهف لفهم فن «الطليعة تشوهات ومساخر ذاتية، حتى إن الناس العاديين الذين يحاولون ترجمة أصداء الواقع المعينة برسم الأجواء تلك إلى لغتهم وتجربتهم، يجدون المهمة فوق طاقتهم.

علاقة حية بحياة الشعب، وتطوير تقدمى لتجارب الجماهير الخاصة ـ تلك هى المهمة العظيمة للأدب، فى الأعمال المبكرة **لتوماس مان** وجد الكثير لينتقده فى أدب أوروبا الغربية، وليس من قبيل المصادفة أن اعتراضاته على الطبيعة الإشكالية لكثير من الأعمال الحديثة وبعدها عن الحياة، كان يقابلها مثال إبداعى بديل، متضمن فى وصفه الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر بأنه «مقدس»[15] كان فى ذهنه خلق الحياة والتقدمية الشعبية ذاتهما.

تعلى الجبهة الشعبية نضالا من أجل ثقافة شعبية حقيقية، علاقة متعددة الجوانب بكل وجه من وجوده حياة الشعب الذى ينتمى له المرء كما تطورت بطريقتها المتفردة فى مجرى التاريخ إنها تعلى العثور على الخطوط المرشدة والشعارات التى يمكن أن تنشأ عن حياة الشعب تلك، واستنهاض القوى التقدمية إلى فعالية سياسية جديدة فاعلة. ولايعلى فهم

الهوية التاريخية للشعب بالطبع اتخاذ موقف غير نقدى تجاه هذا التاريخ - وعلى العكس فإن هذا النقد هو بالضرورة نتيجة الاستبصار الحقيقى بتاريخ بلاد المرء. إذ لايوجد أى شعب - والألمان قبل الجميع نجح فى إنشاء قوى ديمقراطية تقدمية بشكل يتم بالكمال ودون أية نكسات، غير أن النقد يجب أن يبنى على فهم دقيق وعميق لحقائق التاريخ فحيث إن عصر الإمبريالية هو الذى أوجد أخطر العوائق فى سبيل التقدم والديمقراطية فى مجالى السياسة والثقافة كليهما، فإن تحليلا واضحا لتجليات الانحطاط فى هذه الفترة - سياسيًا وثقافيًا وفنيًا - هو شرط أساسى لإحراز أى تقدم نحو ثقافة شعبية حقيقية، وإن حملة ضد الواقعية - سواء عن وعى أم لا - ومايتجم عنها من إفقار، وعزل للأدب والفن، لهى إحدى التجليات المهمة للانحطاط فى مجال الفن.

فى مجرى ملاحظاتنا رأينا أنه لاينبغى لنا ببساطة القبول بهذا التدهور على نحو قدرى، فالقوى الحية التى تكافح هذا التفسخ - ليس فقط سياسياً ونظرياً بل بكل الوسائل التى فى متناول الفن - جعلت نفسها محسوسة ومازالت تفعل. والمهمة التى تواجهنا هى تقديم فريد من الدعم لها. وإنها لتوجد فى واقعية تتسم بعمق ومغزى حقيقى.

لقد استمدت تلك القوى الإيجابية قوة بكل تأكيد من الكتاب المنفيين ونضالات الجبهة الشعبية فى ألمانيا وغيرها من البلدان وقد تبدو كافية الإشارة إلى **هاينريش وتوماس مان**، اللذين ازدادت مكانتهما فى السنوات الأخيرة ككاتبين وكمفكرين أيضا - وإن انطلقا من افتراضاته مختلفة. ولكننا معنيون هنا بتيار واسع فى الأدب المناهض للفاشية، ويكفى أن نقارن فى أعمال **فيشتفانجر** بين «أبناء» وتاريخ الحروب اليهودية»، كى نرى الجهود الشاقة التى يبذلها للتغلب على الميول الذاتية التى أبعدته عن الجماهير، ولتمثل وصياغة المشاكل الواقعية للناس العاديين.

ومنذ فترة قصيرة ألقى **ألفريد دوبلين** فى رابطة حماية حقوق المؤلفين الألمان بباريس[16]، أعلن فيها التزامه بفكرة ارتباط الأدب بالتاريخ والسياسة واعتبر فيها واقعية من مثل تلك التى يكتبها **جوركى** نموذجية - وهو حدث أهميته ليست بالقليلة لمسار أدبنا فى المستقبل وفى العدد الثالث من «داس فورت»، نشر بريخت مسرحية صغيرة بعنوان «المخبر[17]» محولة عن رواية له، وهى شكل متميز ومصقول للغاية من الواقعية بوصفها سلاحاً فى النضال ضد لا إنسانية الفاشية. فهو إذ يصور مصائر كائنات إنسانية فعلية، يقدم صورة حية لفظائع حكم الإرهاب الفاشى فى ألمانيا. إنه يبين كيف تدمر الفاشية أسس المجتمع الإنسانى بأسرها، كيف تدمر الثقة بين الازدواج والزوجات والأطفال، وكيف أنها فى لا إنسانيتها تقوض الأسرة فعليًا وتقضى عليها، وهى ذات المؤسسة التى تدعى حمايتها. وبالإضافة **لفيشتفانجر ودوبلين وبريخت**، يمكن للمرء أن يسمى مجموعة كاملة من الكتاب ممن تبنوا استراتيجية مماثلة أو بدءوا يفعلون. وهم أهم الكتاب الموجودين لدينا وأكثرهم موهبة.

غير أن هذا لا يعنى أن النضال من أجل التغلب على التقاليد المضادة للواقعية فى الحقبة الإمبريالية قد انتهى، وعلى العكس من ذلك يبين جدالنا الحالى أن هذه التقاليد مازالت عميقة الجذور فى أنصار مهمين ومخلصين للجبهة الشعبية، ممن لا يوجد أى شك فى تقدمية آرائهم السياسية.

ومن هنا الأهمية الحاسمة لهذا النقاش الصريح ولكن الرفاقى. فليست الجماهير وحدها هى التى تتعلم من تجاربها الخاصة فى النضال الطبقى، وإنما ينبغى أيضًا على الأيديولوجيين والكتّاب والنقاد أن يتعلموا أيضًا. وسيكون خطأً كبيراً تجاهل تنامى الاتجاه نحو الواقعية الذى نشأ عن تجارب المناضلين فى الجبهة الشعبية والذى أثر حتى فى كتاب كانوا يحبذون منهجًا مختلفاً تماماً قبل أن يهاجروا.

أن أوضح هذه النقطة بالذات، وأن أكشف عن بعض من العلاقات الحميمة والمتنوعة والمعقدة التى تربط بين الجبهة الشعبية والأدب الشعبى والواقعية الأصيلة، تلك هى المهمة التى أخذت على عاتقى إنجازها فى هذه الصفحات. ■

الهوامش :

(١) انظر رأس المال - المجلد الأول - ص ٢٠٩ - لندن ١٩٧٦ طبعة بنجوين

(٢) لينين، الأعمال الكاملة، المجلد ٣٢ ص ٩٤.

(٣) لينين الأعمال الكاملة، المجلد ٣٨، ص١٣٠.

(٤) متشبث بتعاليم تقليدية.. (م)

(٥) العمل الرئيسى لرومان رولان، رواية من عشرة مجلدات موضوعها العلاقات الفرنسية - الألمانية كما تنعكس فى حياة موسيقى ألمانى.

(٦) مماله مغزى أن الكلمات التى حذفها لوكاتش بعد «تحلل الإرادة» هى «... حرية الفرد - بالمعنى الأخلاقى - معممة فى نظرية سياسية: حقوق متساوية للجميع».

(٧) نظرية وضعها روبرت ديلونى، الذى كان مع كاندينسكى من رواد فن التجريد. وقد سعى إلى تطبيقها عبر مجموعة مطبوعات «النافذة» التى بدأها عام ١٩١٢. وقد استخدم أسلوب سيزان المتأخر فى استعمال الألوان المتداخلة الكاشفة عن بعضها، وأدمجه مع أشكال من التكعيبية التحليلية، وقال إن النتيجة وهى الأثر المتوازى للونين أو أكثر - تعطى اللوحة قوة حركية (دينامية).

(٨) ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «رجل من قش» و«الملاك الأزرق» على التوالى.

(٩) البطل الرمزى لروايتين لهاينريش نشرتا فى الثلاثينيات.

(١٠) فى مؤتمر الاشتراكيين المستقلين المنعقد فى عام ١٩٢٠ اقترعت الأغلبية بالاندماج مع الحزب الشيوعى.

الواقعية فى الميزان



(١١) هانز إيسلر/ إرنست بلوخ: من الفن إلى التراث.

(١٢) جورج كوفيير (١٧٦٩ ـ ١٨٣٢). تقول نظريته بأن كل حقبة جيولوجية انتهت بكارثة، وأن كل حقبة جديدة جاءت عبر الهجرة والخلق من جديد. ورفض نظريات التطور.

(١٣) هـ.ج. جريملز هاوزن (١٦٢١ ـ ١٦٧٦) تدور أحداث روايته التى تنتمى لنوع البيكاريسك (عن حياة المتشردين) والمعنونة «مغامرات مغفل» (١٦٦٩) خلال حرب الثلاثين عاماً.

وتعد العمل الأدبى الألمانى الأكبر فى القرن السابع عشر

(١٤) استفزت بريخت صيغة الجمع المستعملة، ولعنا نترك لإيسلر..» ليكتب «التصحيح الصغير» التالى: «فى النقاش حول التعبيرية فى (داس فورت) حدث شىء وسط حمية المعركة يحتاج إلى تصحيح صغير. لقد أخذ لوكاتش يمسح بصديقى إيسلر الأرض إن جاز التعبير، وهو بالمناسبة أبعد مايكون عن فكرة أى أحد عن عالم جمال باهت. ويبدو أن إيسلر قصر فى إبداء التوقير الورع تجاه التراث الثقافى على النحو الذى يتوقعه منفذو وصية. واكتفى بدلاً من ذلك بالتنقيب فيه محجمًا عن أخذ كل شىء حسناً، لعله كمنفى لم يكن فى وضع يتيح له أن يجرجر أشياء كثيرة معه. ومع ذلك، فقد يسمح لى بإبداء بضع تعليقات على الجوانب الشكلية لهذه الحادثة. لقد جرت الإشارة إلى «الإيسلرات» المتهمين بعمل شئ أو آخر، أو عدم عمله. وفى رأيى، يجب على «اللوكاتشات» أن يحجموا عن استخدام صيغ الجمع تلك حين لايكون هناك فى الواقع سوى إيسلر واحد بين موسيقيينا. ولاشك أن ملايين العمال البيض والصفر والسود الذين ورثوا الأغانى التى كتبها إيسلر للجماهير سيشاركوننى هذا الرأى. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك كل أنواع الخبراء فى الموسيقى الذين يقدرون أعمال إيسلر عاليًا، والتى ـ كما يقولون لى ـ يطور فيها ويوسع التراث الثقافى الألمانى على نحو رائع، وسوف يرتبكون للغاية إذا أراد المهاجرون الألمان أن يبزّوا المدن اليونانية السبع، التى تشاجرت حول أيها أنجب هوميروس واحداً، فأخذوا يفاخرون بأن لديهم سبعة إيسلرات». وحين روجعت المقالة كى يعاد نشرها فى كتاب (١٩٤٨ ـ برلين) غيّر لوكاتش العبارة إلى «ولعلنا نترك لإيسلر وبلوخ ـ». بينما نجدها فى المجلد الرابع، «مشكلة الواقعية» (١٩٧١) كما يلى: «لعلنا نترك لإيسلر...».

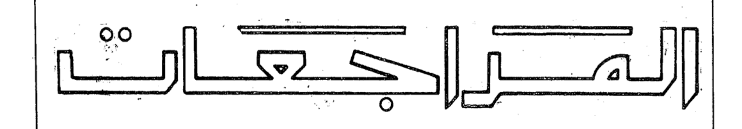
(١٥) من الواضح أن لوكاتش يشير إلى النقاش الشهير حول قيمة الأدب فى «طونيو كروجر».

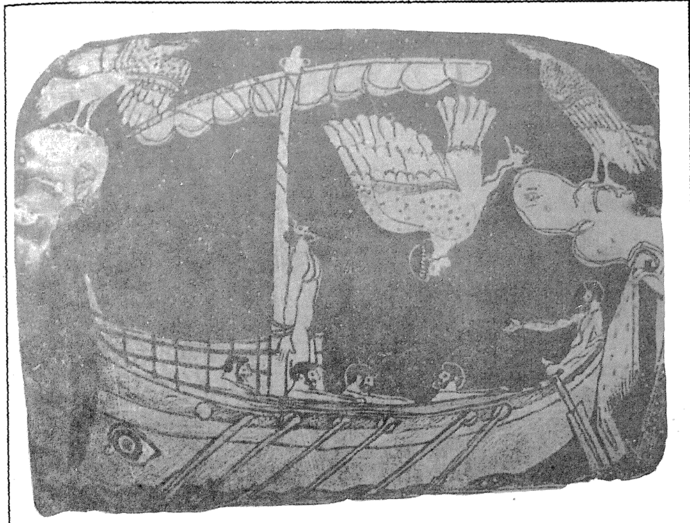
(١٦) ألقى دوبلن فى الرابطة محاضرة مهمة عن الأدب الألمانى فى يناير ١٩٣٨.

(١٧) مشهد من رواية ترجمها إريك بنتلى تحت عنوان «الحياة الخاصة لجنس السادة»، وقد سجل رد فعل بريخت إزاء مديح لوكاتش فى «أرباتيس جورنال»، «لقد رحب لوكاتش «بالمخبر» كما لو كنت خاطئا يعود لحضن جيش الخلاص. أخيراً شىء مأخوذ عن الحياة ذاتها! وقد تجاهل منتجة ٢٧ مشهداً، وحقيقة أنها لاتعدو حقاً كاتالوجاً من الإيماءات مثل إيماءة الإغراق فى الصمت، أو النظر خلف كتف المرء، أو الرعب، إلخ، باختصار إيماءات الحياة فى ظل نظام ديكتاتورى.






المراجعات



ترنيمة

الجسد والموت والمكان

... في « الخباء »

عبد الرحمن أبو عوف

ق ميرال الطحاوى، فى روايتها الأولى «الخبـاء» وبرغم بعض الهنات فى البناء الأسلوبى التعبيرى، والبعد الدلالى الرمزى والمجازى المثقل والمتعدد المستويات فى بنية النص ... إلا أنها تؤكد إلى حد بعيد امتلاكها البصيرة الفنية والحساسية الجمالية لتقديم موضوع وجو وفضاء روائى له خصوصيته الحميمية عبر تشكيلات (المكان) كفعل روائى وليس كديكور وصفى، ونوعية وتفرد وإنسانية وأسطورية النماذج البشرية المنحوتة فى إحكام شكلى من لحمة وبنية وتكوين عالم الصحراء الشاسع الساطع الضوء .. وهى ككاتبة وبرغم تلجلج المحاولة الأولى منتمية إلى آخر مدى وبصدق لبيئتها البدوية الواقعة على حواف وحدود ريف منطقة الشرقية فى مصر.

والنهج السردى وفنون الحكى فى هذا النص الروائى الفاتن، يعتمد على مستويات الشاعرية والاقتصاد فى التعبير والسحرية واللاشخصية وتداعى الذاكرة المحمومة والخلط بين العينى والمتخيل، الحقيقى والوهمى، الحلم والواقع، غير أنه معطى ومقدم فى حضور وعلى لسان وضمير راوية ذات حضور أنثوى هى الطفلة (فاطمة) أو (فاطم) فى الخامسة ملتحمة إلى آخر مدى بتراث وأعراف وتقاليد وطقوس عشيرتها قبائل بدو الشرقية ومن مستوى طبقى مرتفع فى السلم الاجتماعى.

وثمة تزاوج واتساق بين هواجسها ورؤاها وأحلامها وهمومها وظمئها وبين سكونية ورتابة واقع الحياة، هى غارقة فى الضجر والملل من إيقاع دورات الليل والنهار المتكررة تتبدى حبيسة ومرهقة وجائعة ومتشوقة لتجاوز أقانيم المألوف والعادى والمتكرر والمحدود ترنو وتسعى لتجاوز جدران أسوار البيت - السجن - المعتقل - لتحلق للبعيد اللانهائى اللامحدود الطازج، فتلتحم أحلامها وتذوب فى صهيل الخيل وركض الجمال وتحليق الطيور .. دائمًا تتسلق الأشجار وتنظر للضفة الأخرى وتحوم حول البئر المسكونة وأشباحها، وتعانى أبدًا انتظار الأب - الرجل بعاطفة محمومة يختلط فيها إحساس الابنة بالشبق الأنثوى للرجل ... الفارس .. الحلم «يصبح الليل والنهار أتعس من ذى قبل، أجرّر قدمى وأزحف، فى النهار أجد باب البيت على وسعه، أزحف بمواجهته الآن أرى كل شىء بوضوح، بوابة مقابلة أكثر اتساعًا وشوارب تروح وتجىء بين العالمين المتواجهين، غرف طينية مسقوفة، تفوح منها رائحة الدخان «متى يجىء من سفرته؟!».

وقد لا يحتاج القارئ البصير لإدراك مرارة وعقم الحس الوجودى المأساوى الحياتى للأنا الراوية - الطفلة - المرأة - الأنثى وعمق التوحد الحميم لدرجة الاختناق من محدودية وعتامة البيئة البدوية القبلية الذكورية بكل تراتبها القمعى القائم على العرف والموروث والمحرم ... فمن البداية نقرأ الإهداء الدال الموحى بالرمز والمجاز والذى يشكل مفتتح العالم الروائى الشفيف المثقل بالرؤى والظنون والهواجس والاعترافات والاشتياقات الظامئة الملتاعة لروح بريئة نضرة شقية ومعذبة.

تقول الكاتبة فى وضوح ساطع فى المفتتح [إلى جسدى وتد خيمة مصلوبة فى العراء].

وتحليل خطاب مفردات هذا المفتتح الدال يؤكد مدى مجانية الانكفاء والاستغراق المرضى فى حسية ووثنية الجسد كرد فعل لعداء وجهامة وتوحش العالم الخارجى لبيئة البدو القاسية ودورة حياة العائلة عريقة الأنساب ذات الأعراف والتقاليد القبلية الصارمة الخانقة للحرية والانطلاق اللامحدود.

يصبح الجسد وتد خيمة مصلوبة فى العراء، إنه التوحد بين التشيؤ والاغتراب لمفردات المكان والجسد النابض بالحياة والشهوات والرغبات والسعى المحموم ... هو مستلب ومصلوب فى عراء موحش تبدع الكاتبة فى نهج سردها الروائى الشاعرى المكثف القائم على الأداء الوصفى البصرى التشكيلى المثقل بسيمفونية متناغمة من الألوان والظلال والتكوينات وهامس بالأصوات الخافتة، حيث المنجز المرئى ولغة الصورة - الفكرة - تضعنا فى حضور اللحظة وصيرورتها وتحولاتها فى الزمن الروائى المحتوى لدراما الأحداث العادية وحركة وسلوك الشخصيات المنحوتة من خصوصية البيئة البدوية وتشابك وتصارع إراداتها ورغباتها ومصائرها المتناقضة المتداخلة.

ومحاولة تقصى وقراءة دلالة ورؤى هذا النص الروائى (الخبـاء) لا تنفصل فى اعتقادنا عن تحديد وتشخيص سمات وملامح أسلوبيته التعبيرية، وعناصر بنائه التشكيلى الجمالى ومدى التوافق والتعارض بين آليات السرد وإنتاج الدلالة وتوجهات الخطاب الروائى المراوغ رغم ما قد يتبدى من بساطة ساحرة فيما يقدمه ويستحضره من خصوصية حياة وبيئة ودورات حياة نماذج إنسانية مغمورة تحيا وتعمل وتتزوج وتنجب وتفرح وتحزن وتموت فى دورة الحياة الأبدية المأساوية اللاهية القابعة فى عزلة عن مركزية العاصمة الوثنية المهيمنة على الأطراف البعيدة عن العمران المدنى.

تضعنا الكاتبة ومن البداية فى حضور عالمها الحميم الحياتى السرى الخاص وفى تجاوز للبعيد للآخرين ... مكونات العائلة ... الأم المريضة المنهكة المختلطة العقل الغارقة فى الهواجس دائمة البكاء حبيسة حجرتها المحرومة من ميلاد الذكر والمغتصبة من الأب، والأب - الرجل الغائب دائمًا فى رحلات الصيد والتجارة والخدم الأصلاء والجدة المتسلطة السليطة اللسان المهيمنة بشخصيتها الأسطورية القامعة والأخوات العذارى الغارقات فى أحلام وردية ينتظرن الرجل وينسجن أحلامهن فى مشغولات وملابس وحكاوى لنطل ونتعرف على مساحات محدودة من الخارج للبيئة الخليط والمزيج من حياة البدو بكل طقوسها والريف والمراعى بكل أثقال وزخم تقاليدها وأعرافها ومثلها.

والأنا الراوية للطفلة (فاطمة) صوت الجماعة والعشيرة هى المنظور وزاوية النظر الذى نتابع من خلالها ووعيها الطفولى

الوهمى والعينى أحداث ونسيج حياة ونماذج وتشابكات العلاقات الإنسانية والمصائر فى الرواية .. فى سياق زمن روائى دائرى يتقاطع فيه الآنى واللحظى بحضوره، بالماضى المستدعى من الذاكرة لتشكل من نبذباته سيولة الزمن الآتى ، فالكاتبة تخلط وتمزج الأزمنة وتحطم زمن الأجنده الآلى التقليدى .. الرأسى فى استمراريته فى الما بعد .. لكل ذلك يجد القارئ نفسه مشاركاً فى التكوين الروائى منغمسًا ومنفعلا فى الحضور المعاش لنوعية وخصوصية الحياة الريفية البدوية المعطاة عبر تشكيلات الصورة الوصفية البصرية المتحركة واللغة المنتقاة من عبارات مقتصدة ذات صياغة شاعرية غنائية مجازية استعارية .

تقول الطفلة «فاطمة» فى بداية الرواية «كلما أغمضت عينى وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعرى «لسردوب» بيدها الحانية تحركوا أمام مقلتى بهدوء ، كأنى أقفز السور العالى ، وأعبر فضاء البيوت والجدران الطينية الواسعة ، وأخرج من دوار إلى دوار ، ثم أصل إلى المنحدر فأجد العشب والجبل والتلال الخفيضة ، وأراقب «موحة» وهى تسرح بأغنامها وأركب حمار السرب وأظل أركض فى الصحراء حتى أرى النخلات السبع ، هذا واحة «مسلم» و «زهرة» و «سقيمة» والعبد الصغير» .

وتقول أيضًا مشخصة حالة الحصار والاعتقال التى تعيشها: «عاودتنى فكرة الهرب وكانت ثلاث نوافذ صيفية ضخمة مفتوحة كل واحدة تكاد تصل السقف، أبواب ضخمة ، لكنها مرشوقة بالأعمدة الحديدية فلا يعبر فيها إلا البعوض الذى يطن بشراهة ولا تخرج منها إلا الأنفاس المتوترة» .

ولا تجد (فاطمة) القلقة سوى حضن المربية العجوز الدافئ الحنون «سردوب» تحتمى به من وحشة وغربة وعداء هذا البيت - السجن - «دسست جسدى فى حضن «سردوب» تحسست ذراعها ووضعت رأسى عليه . كانت أنفاسها دافئة رتيبة ، وكفها يمسد خصلات شعرى ، وعيونها مازالت مغمضة ، لكنها طبطبت بكفها على ظهرى فبدأ النعاس يهبط» .

ويتأكد الإحساس والشعور المجانى بالملل والضجر من رتابة دورة الحياة وتكرارها المميت فى جدران البيت والبيئة البدوية المهمشة «الصباح ككل الصباحات ، أجد نفسى على الوسادة بينما «صافية» تفك جدائلى بعنف وتسحبنى على المياه رغم صراخى وهى تقذف بشتائمها» - «الصباح مثل كل الصباحات السابقة ملىء بالتوتر والقلق أفهم ذلك حين لا تفتح أمى باب حجرتها ، أو حين تفتحه لتنظر محدقة فينا بعيون جزعة ، كان نحولها ووهنها والعروق الدقيقة فوق جفنيها وأنفها المتورم من فصد الدموع يملأ قلبى بالاختناق» وتتأكد دورة المألوف لحياة محدودة خانقة «الصباح مثل كل الصباحات التى عرفتها أجلس على فروة «سردوب» بين المطبخ وحجرات الكرار و «فوز» و «وريحانة» تتناجيان على فراشهما، وتحكيان وتضحكان ثم تعاودان فرد قصاصات الأثواب والمفارش وإبر الغزل ، وباب أمى مغلق تفتحه «صافية» ببطء ، تحمل لها إبريقاً نحاسيًا وإناءً صغيراً وتتبعها «ساسا» بطاولة مغطاة ، ثم تقرب لها وعاء الماء لتدلك لها قدميها ، أنسحب إليها فأرى الوهن يدب فى العيون الشاردة ، أقترب ، فتتلمس وجودى ، تدفع بكفيها حول وجهى وتنخرط فى البكاء، أهرب من الغرفة المعبقة برائحة الدموع» .

وكما تجد «فاطمة» فى حضن ورحم العجوز «سردوب» الأمان والاطمئنان من عداء الخارج تتشبع عقليتها ووجدانها بالأساطير والخرافات والثقافة الشعبية



ترنيمة
الجسد والموت والمكان

والفلكورية التى تحكيها لها العجوز «سردوب» .. «تمد خصلات شعرى وتحكى «الشمس تدور فى السماء وتدور ، الشمس بنت مثل كل البنات لها سبعة وجوه ثم ليل طويل تدفن فيه وجهها الأخير ، العجوز المندوب ، تنوح ثم تهرب وراء جبال الغياهب، جبال الحديد والنار بيننا وبينهم سدان وبئر من الحديد المصهور تسقط فيه الشموس»

- «مَن ؟!» .. «من يا أمه سردوب؟!» .

- «الفراعين وعبيد نمدم . واليأجوج» ؟!

إن الذات الراوية «فاطمة» عاكفة ومستغرقة فى طقوس وثنية جسدها .. وتمارس بلا حدود عملية الاستبطان فى أعماق وأغوار ذاتها المحاصرة برتابة وسكونية ومألوف وتكرار دورة الليل والنهار الأبدية غير أنها تمارس التمرد على حياة خانقة وترنو إلى الخارج خارج البيت - المعتقل - .. يجسد ويشخص هذه الحالة تيقظ غرائز الإحساس لديها فهى أبداً تدرك عالم الأشياء والأشخاص والزمن والأحوال والأجواء عبر الأذن التى ترهف السمع والتنصت وتمارس بمجانية لعبة التخيل والحلم، يؤكد ذلك اعترافاتها العديدة فى بنية سرد النص الروائى «أسمع أزيز الباب الكبير فأهب واقفة ، وأركض إلى بسطة البيت حيث تتدحرج السلمات وأقف ، أراهم يركضون فى اتجاه مغلاق الباب ، يتشعلق «الخادم» ليشد القضيب الخشبى» .

- هل جاء ؟

إنه ليس موعد القطيع ، الشمس لا تزال فى الأفق!! هذا الباب لا يفتح إلا مرتين واحدة فى أول النهار قبل طلوعها وأخرى بعد غروبها ، أجلس على حافة الدرج فتسرح الخيل ثم الماشية ، لا تبقى فى الدوار إلا «خيرة» إنها صغيرة بعد «مهرة عنيدة» هكذا كانت تقول سردوب حين تطعمها تصهل ولا تكف عن الصهيل إلا وقطعة السكر تذوب فى فمها ، كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض، لكن هذا العرف الأسود والذيل الأكثر سواداً بدا لى مزعجاً ، ماذا لو قصصته؟» .

وهى تتجاوز بالرؤية وغلى الخيال حصار البيت يمد «مسلم» دلوه فأتشعلق ، يسكب دلوه أمام مشرب «مهرية»، يمرون عليه فيخفيها كما يخفى الفراعين كنوزهم فى كهوف الجبال ويتحتون حولها أوثان السحرة ، يمرون عليه فتصهل خيولهم مهتاجة من ثقل الأسلاب ، يستظلون بنخلاته ويعبق الجو برائحة الشواء واللبن المخضخض والقهوة ، يملئون جريهم من البئر ويرتحلون ، يخلعون للمهم ويقهقهون بالحكايا ، لا يحبهم ولا يكرهم ، ينثرون بين فتات الوليمة أمجادهم ، يحكون عن الصوب والعربان وحروب القبائل ، يسألونه عن المطر والغزلان ، ويتندرون على العسكر فى الوادى وأفاعيلهم الشنيعة ، يتلفت أحدهم إلى كرمشات الجلد المتهدل فى وجه مسلم ويسأله :

- منذ متى وأنت مطرق يا شيخ العربان؟،

«فاطمة» وحيدة تعانى الجوع والظمأ لحنان الأب الغائب أبداً والأم الممسوسة حبيسة حجرتها ودموعها وهواجسها وانكساراتها تتساءل حائرة عن الأب - الرجل «وهل يجىء ليرى شيئاً؟ إنه لا يرجع إلا ليرحل ولا يرحل إلا ليغيب فهل جاء؟!! هل ستصهل فرسه السوداء التى يجب أن تبقى بلا اسم ، يفتح الباب الكبير ، تركض الفرس فى الممشى ... لقد عاد .. هل أركض فى اتجاهه ؟

- «اهلاً ياغزالة أبيك»!

عقاله الذى يطوق رأسه ، وعمامته المتسدلة على الجانبين ، وجهه، أنفه الطويل لحيته «لم تغير سفرتك» انظر إليه .

«فاطمة .. فاطمة يا صغيرة أبيك هل أغضبك أحد؟!».

وتقدم الكاتبة بشاعرية أسيانة صورة تعقد وغموض العلاقة بين الأب الفاتن الرجولة والأم المريضة المنهكة «أسمع أزيز الباب ثانية ، تخرج منه «ساسا» إلى الدوار المقابل .. المضيفة ، مبرك الجمال . أعود إليه فلا أجده ، فقط ينطلق من غرفتها النشيج يبكيها حضوره .. (لماذا لا تحبه مثلى ولماذا لا تغادر الغرفة المظلمة؟؟» حين أجابت (فوز) على سؤالى «مجنونة» لطمتها «صافية» على وجهها بحدة فكفت «فوز» عن رفع وجهها فى وجه «صافية» لأيام طويلة بعد ذلك سمعتها منها» .

ويكسر رتابة هذا الوجود الآسن فى حياة هذه الأسرة البدوية العريقة الخصوصية الزيارات المتقطعة الدورية التى تقوم بها الجدة (حاكمة) وهيمنتها الأسطورية على الجميع .. إنها رمز التراتب القمعى فى حياة القبيلة .. المرأة العجوز - الرجل .

هى الآن تدخل ، يفتحون لمقدمها أيضاً الباب الكبير ، ويقف الجميع بانتظارها ، نحيفة ، أخف منه ، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة فيصبح مثل فم الغولة ثوبها أزرق داكن لا يتغير ، فقط تغير العباءة التى ترتديها من دون سائر النسوة ، وهل هى نسوة؟ إنها أمنا جميعا ، أمنا الغولة الكبيرة المتلفعة بتلافيع الرجال ، تتخذ فرسها العجوز الضخمة ، وخلفها حمار بخرجين يسحبه العبد ، ويتبعها صبيان يحرثان بأقدامهما المفلطحة فى الرمل ، يقف الجميع دون مدخلها ، تتخذ الفرس فتتقدم فى اتجاهنا ويدلدل الحمار أذنيه ويبقى باقى الركب خارج بابنا ربما يقفون هناك بالدوار المقابل حيث ينتصب بيت الشعر ، تهرول (صافية) أولا لتقبل يدها ، يتبعها أفراد البيت، تمرر يدها السوداء المعروقة بكبرياء عليهم، عيونها تتحسس كل ما حولها، تدفع قدمها فى النعل وتلملم عباءتها وتدخل ، وحين تخلع العباءة فإن الثوب الأزرق يبرق بالذهب ، الحزام أو (الحياصة) كما تسميها - تطوق وسطها ، مليئة بالدوائر الذهبية والعملات الثقيلة ، تتحلى مع الظهر، المقوس قليلا وتشد كميها الواسعتين لتبرز بين عروقها السود صفوف (النبايل) والأساور من كلتا اليدين ، وحتى دون أن تخلع مداسها فإن الخلخال الذهبى يبدو قميئاً وسط العراقيب النحيلة ، والبروز فى كواحلها. أرقبها من بعيد لا أحبها فإن عصاها التى تتخذ بها الفرس سوف تدفعها فى كل شىء ، فى صوان إخوتى ، فى دواليب الكرار، فى جرار السمن والجبن ، فضلا عن مخابئ الخزين ، وعريشة الطيور، وستعد البط الذى فقس ، والحمام الذى زغب ، وستفتح كل صوامع الغلال لتتأكد من أنه لم يصبه السوس ، ولم تمد النسوة أيديهن إليه ، تسبقها خطوات (صافية) الوجلة وهى تتلقى الأوامر .

- (الغرف ناقصة نظافة)! (الفول للطيق) (الحمام لاتذبحى منه فردة البنانى لا تكفى لقنص أبيك.. إن احتاج فأعطيه الزغاليل الصغيرة.

ثم تتربع على صدر المجلس وتريح ساقها وتبدأ فى لف التبغ فى الورق الشفاف وأمامها صندوق الهدايا والعطايا توزعها على البنات؛ قطع صابون وقطع أقمشة.. وزيت زيتون وتزعق بصوتها الخشن (يا بنت انت وهى.. يا خلفة السوء تعالى، والله خلفتكم حرام.. الله ابتلاء وهو صابر) .

وتشير لنصيب الأم (هذه للممسوسة.. والله حرام فيها الزاد جلابة الخلفة الحرام، فالأم المريضة لا يعيش لها الذكور وخلفتها كلها بنات.. وسوف تنتهى حياتها القصيرة دون إنجاب ذكور فهذا المجتمع يعلى من أهمية الذكور ويدنى من مرتبة الأنثى.

لقد تعمدنا اجتزاء هذه المقاطع الوصفية الدالة من بنية الرواية لنضع القارئ فى بؤرة خصوصية نوعية الحياة المحاصرة المحدودة الكئيبة التى تعيشها وتعانيها (فاطمة) ويعيشها ويسعى فيها البدو والرعاة والفلاحون فى هذه المنطقة الصحراوية من الشرقية، والتى أهملتها وغابت عن تصويرها وتشخيصها عدسة كثير من الروائيين المصريين، إنها حياة خاضعة لتراكمات الموروث والمألوف وتقاليد قبائل عربية هاجرت إلى هذه المناطق وعاشت فيها أجيال وظلت تقاوم مركزية الدولة والمجتمع المدنى، وتواصل أقانيم عاداتها القبلية العشائرية ومثلها وقيمها وتصوغ ميثولوجيتها التلقائية الأسطورية عن معنى الحياة والموت والميلاد والشرف والثأر والحب والزواج والمرأة والفتنة والرجل والرجولة والدين والمصير، تتوحد مع طبيعة الصحراء القاسية المتجهمة المتعطشة للمطر بقدر تعطشها للفرح ولعودة الراحلين.

وآليات السرد فى هذه الرواية تستعير فعل الوشم، حيث تنحت بإتقان وجوها ونماذج بدوية تعيش ملهاة ومأساة الحياة والموت وتتشوق للآتى المجهول.. تنسج علاقاتها ومصائرها المتداخلة كينونة الصحراء المخاتلة بأسرارها وطقوسها وحكاياتها وأساطيرها، وكما يرتهن وجود الخيمة بالأوتاد فإن الحياة بالنسبة لنماذج وشخصيات الرواية مرتهنة بالانتظار الملتاع المحموم ودفع وطأة وقمع وثقل الزمن بالغناء والأهازيج والحلم المستحيل الدائم.

ويتبدى أن الكاتبة رغم التزامها لحد ما نهج السرد التقليدى لتتابع الوقائع والأحداث المألوفة العادية الرتيبة لدورات حياة هذه الأسرة والبيئة المحيطة الصحراوية وتقديمها ورسمها للأنماط والنماذج الإنسانية عبر منظور ورؤية ووجدان الراوية فاطمة - الطفلة، ثم الصبية ومتابعة تفاصيل نموها وحياتها وخبراتها وأحلامها المحيطة وأحزانها وانكساراتها التى تبلغ ذروتها بورم وقطع ساقها وانتقالها إلى بيئة أكثر تقدماً ومدنية وإلمامها بفنون التحضر والتعليم عند (آن) الخواجاية التى تربطها علاقات تجارية مع والد فاطمة تتمثل فى تجارة الخيول العربية الأصيلة النسب، رغم هذا النهج السردى التقليدى إلا أن الكاتبة تقسم بنية النص الروائى لفصول ومتواليات تفتتح بنماذج دالة ورمزية ومجازية منحوتة ومستوعبة للأغانى التراثية والأهازيج والأشعار والمواويل والحكم والأمثلة الجماعية المستفيدة من خبرة وحكمة حياة البدو العريقة، وهذه الأغانى والأهازيج والمواويل تلخص وتحتوى مضامين هذه الفصول ولنقرأ معاً بعضاً منها لنقرأ المسكوت عنه فى مضامين النص الروائى.

١ - وحطيتك على بابهم غفير وين يا حجر بيت غالبين.

٢ - لفوا البكرج على اليمين وحيوا ضيوف وحليه وخليه ما بينى وبينك لطلوع النجمة البدرية.

٣ - وبيات طول ليلى حيران.. وخط أفكارى مختلفات والعقل اذبيل روف عليه.

٤ - الشمس ما علمتنى.. والقمر جاحد.

٥ - والله زمان ما قلت يوشان.. ولا حام طير المنايا ولا تقطعت روس فرسان.. قدام جمل صبايا.

٦ - ليه يا عصافيرى بتنزلوا الغلة؟!

٧ - والصابر ينول الخير، وامبارح منامى قاللى.

٨ - يأسين وموح وسبع جروح أنا منهن خايف على الروح.

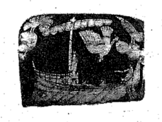
٩ - بينى وبينهم بلدان والخاطر بين نارين.

١٠ - يا لنضار تمليش تتوحن بالنضار؟!

١١ - بين يأسين ورجا، خليت يا عزيز العقل.

١٢ - هل بت الريح تندار ويجى الغيث بعد القيالى.

هذه الأغانى والأهازيج والمواويل التراثية الفلكلورية نبت البيئة البدوية تخدم وتنتج الدلالة المجسدة لخصوصية ما تقدمه الراوية - فاطمة - من لحمة وسدى ووجدان وحياة لها خصوصيتها وطابعها الإنسانى فى بيئة البدو والرعاة والفلاحين بجانب استحضارها تراكمات القمع وندوب وأسى الحياة التى تعيشها الفتيات والنساء فى مجتمع ذكورى قبلى تراثى منهك من ثقل العرف والتقاليد القبلية وهى تجسد وتشخص عذابات الانتظار ورتابة إيقاع الحياة البدائية وتحكى عن الميلاد والموت والحزن والفرح. ونؤكد فى النهاية مدى التحام الكاتبة



ترنيمة الجسد والموت والمكان

الحميمى الصادق النبرة بعشيرتها وأهلها ومثلهم ومعتقداتهم الأسطورية.

والتكوين الأسلوبى فى هذه الرواية يقدم الصحراء وتحولات أجوائها وسطوع شمسها الحارق وظلال سيمفونية الألوان التى تغلف اتساعها اللا نهائى وصفاتها الطبيعية والحياتية كتجسيد عضوى حى لخصوصية المكان، ليس كديكور خارجى، بل كفعل روائى وعنصر أساسى من تكوين البنية السردية التصويرية المكثفة بالصورة والرمز والمحسوس.. والكلمة فى العبارة مقدمة كمركز إشعاع يجسد علائق نفسية واجتماعية.

الصحراء تلفظ حدباتها وتعاريج جسدها الرخو وتتغير، والرمال تحبو، والسيول تخط أخاديد حزنها فوق المسالك، تلك الخماسين المغيرة لابد أن تأخذ معها أحداً، تزوم، تزوم وتصفر ثم تختطف مهرة أو بغلة وأحياناً خياماً وشقوقاً ومرابع، ولقد اختفى «مسلم» رغم أنه كان يعرف تلك الغبراء، ككف يده، يعرف سماءها ولياليها وأحوالها، يعرف أين ينصب خيمته، ومتى تنوء السحب بأثقالها، جاس الصحراء شرقاً وغرباً، خبر لياليها وأيامها وآبارها حين كان يمد قدميه اليابستين فى خشونة، ويخلع عقاله وتنبسط شفتاه بالحكايا، يحكى عن قبائلها وأصولهم ومرابعهم وأحوالهم، كانت تلك الصحراء فى قبضة يده.

إن المعنى والدلالة والبعد الأسطورى المؤطر لجدلية حياة البدو مع واقع الصحراء وحياتها ذات الأقانيم والمثل والرؤى يتأكد فى هذا المقطع من الرواية عبر سرد الوجدان الجمعى وروح الجماعة المتجاوزة أقنعة كل فرد.

قالوا الصحراء بحر.. من يعب فى رمالها؟! قالوا الجمال، لكن الجمال بعد ما صبرت وصبرت وأكلت من شوك البوادى وهزل سنامها.. حزنت وكلت وطلبت ثأرها من الخف والخطمة واللجام.

فاحت رائحة الهواء المترب فقالت «سقيمة»: [خماسين.. الغزالات بمأمن].

تلثموا بالعمائم وخبئوا أفواههم وحط السكون، صفير الريح وحده هو الذى تكلم، وزامت الريح أكثر، ورمحت وطمست بالغبار عين الشمس التى تورمت قزحتها فأحكم «مسلم» لثامه وأدار نصف عباءته حول كتفيه واشتد العصف فسحب قدميه وخطا إلى فرشته بينما الرمال تركل كل شىء فى طريقها، يسدلون حواف الشق ويقرفص فى الركن المواجه بعيداً عن عيونها ولا تكف الريح عن الزوم يحط الصمت حتى الليل بلا نجمة، الغبار سحب داكنة، يسرح «مسلم» ساهمًا و(سقيمة) لا تكف عن الترنم بأغانيها وهى تفتل الصوف باللعاب و(زهوة) تفرد كفى وتقرأ «كان فيه ملك وملكة لا ينجبان إلا بنات، كلما حملت شيئًا فى بطنها وانتظر الملك وريثه، جاءته ابنة يلقى بها فى بئر قصره».

قالت لها الجدة «حاكمة، لا تلقيهن فى البئر، فقط تخنقهن، مثلما رأيته يخنق أمى» هى قالت له أن يبرك فوق جسدها ويقتلها، لكنه كلما هم رأى عيونها الدامعة فيشفق عليها ويعود إلى غرفته «ساسا» أيضًا رأته يخنقها مرات عديدة، يغلق الباب بالمغاليق ولكنها لا تموت، الصبيان وحدهم يموتون منها.

قالت لى ثانية «صلِّ على النبى، صلِّ على الحبيب» وفردت كفى وأكملت.. كلما ألقى واحدة فى البئر خرجت نخلة صغيرة حوله حتى صرن سبع نخلات يحملن العناقيد، ولكن الولد لم يجئ فبكت الملكة ونذرت النذور ودعت الرب أن يهبها أى شىء إلا تلك النقمة، فحملت وحين جاء مخاضها قالت له الوصيفات ولد محياه ألا تراه عين بشر حتى عيناك حتى يحين الأوان.

قلت: لو حجبوا الصبيان عن عيدها لعاشوا، كانت (صافية) تقول إن عيدها تفلق الحجر، عيدها الجافية هى التى أودت بحياتهم لو أخذها ربها لأراحنا جميعًا، لكنها بقيت ورحلت أمى.. صمتت (زهوة) سئمت مقاطعتى لها فقلت أحثها على إكمال الحكاية «ويعدين؟ أو بعدين يا زهوة هل آن الأوان - تصرف وجهها على ولا ترد.

صوت (سقيمة) يهدهن «الصابر ينول الخير» أخوض غبار الليلة الداكنة وأمضى أقفز من شجرة إلى أخرى وأراقب الخواء تتنهد «صافية» حين أحكى لها.

كان فيه ملك وملكة لا ينجبان، تصرخ فى شرودى مولولة «يا كبدى الذى تفتتين فيه.. من أين جئت بهذه الحكايا.. والله ما أفسدك غير معاشرة العبيد يا جروة، مالك ومال «ساسا» و(سردوب) وتلك العنزة التى تلملم الفتات وتسرح تحت بعر الغنم موحة «بنت الأجاود لا تجد غير موحه و ساسا تتعلم منهن هذه الخزعبلات أصرخ فيها».

«حكتها لى (زهوة) لماذا لا تصدقينى (زهوة) التى بجديلتين تسكن واحة (مسلم) و(سقيمة) والعبد الصغير ألا تعرفينهم».. تلطم خدودها مولولة «والله ما خف عقلك إلا مما رأت عينك يا صغيرة».

فى الغربة والتوحد والتعاسة التى تعيشها (فاطمة) فى هذه البيئة المتجهمة ثمة واحة من ظلال الحب الدافىء تربط بينها وبين أبيها دائمًا يسميها حبيبة أبيها.. يقول لصديقته (آن الخوجاية) التى تكتب عن فلكلور ومثل وعادات وحياة البدو يقول الأب فى حميمية (فاطم ستصبح أميرة.. أميرة مثل الجراكسة الحمر عدنانية أصيلة، أليست أحق منهن وهى بنت الأجاود) ولقد أهداها مهرة أصيلة (خيرة) أصبحت صديقة طفولتها وعندما ساءت حالة قدمها وتورمت وتقيحت طلبت (آن) من أبيها أن تأخذها إلى بيتها حيث الطبيب والعناية والنظافة والتعليم وفنون الإتيكيت.. (آن) إذن رمز الآخر الذى يدرس بيئتنا وفنوننا وعاداتنا ويتلصص على حياتنا وما أسرع ما أحست فاطمة بهذا التلصص وضجرت من هذه العلاقة وتمردت عليها.

أشارت بيدها بضجر وظلت تملأ فى أوراقها وتسألنى وأرفض الإجابة سئمت، اكتبى.. كتبت عن (موحة) و(ساسا) و(سردوب) كتبت عن أمى و(صافية) كتبت عن (راوية) وتعاويذها، سئمت.. أنا لست ضفدعاً فى بلورة تتفرجين عليه.. أنا فاطم يا (آن) لحم ودم، انظرى للعباءات التى ضاقت على جسدى، انظرى للعيون المفتوحة فوق صدرى، إنها قلادة (زهوة) سبع جروح تبكى فى الليل وتوقظنى، لا تصفقوا لفاطم المرجاء أنا لن أغنى، لن أهذهن بالمجاريد، ولن أرطن بأى لغة، فقط سأنوح مثل الغربان المشئومة، ولن أرى فى عينى إلا دموع غزالتك التى كفت عن الطعام.

أبى لا يأتى من يوم أن بتروا ساقى، وهو لايأتى ولا يحب أن يرانى، إننى أعكز لكن لا أحد يحملنى لماذا لا يجىء؟ ألا تكفين يا (آن) عن ملء هذه الأوراق؟ لماذا لا تكفين؟! (خيرة) تعبت من كثرة ما أنتجت من صغار- حصان ألمانى على فرس عربى، مهرة قوائم إنجليزية على عمود فقرى عربى، كل عام تنتج بها سلالة جديدة.

هل سئمت يا (خيرة) مثلى.. الورقة والكتاب، الحمل والنتاج.. الغزالة الصغيرة، ماتت بعدما كفت عن الطعام، تقول «الغزلان لا روح لها، تربى القطط السمينة البيضاء، التى ما لا أحبها أشعر أنها كسولة وثقيلة.

أصبح أكثر شحوباً وذهولاً وسور الحديقة يطوقنى، والمكان لا أطيقه يضيق يضيق، أشعر أن صدرى لا يحتمله، أبكى بحرقة وأرسل له الرسائل «هل نسيت فاطم؟!» يحتضننى «تعالى يا أميرة أبيك صرت عروساً جميلة».

أضحك «عروس جميلة عرجاء تعكز بقدم مبتورة يقبلنى بين عينى بمحبة».

«أريد أن أرحل معك».

«يضمنى بقوة».

«دارك دائمًا تنتظر مقدمك يا غزالة الغزلان».

.. تقبلنى «آن» بمحبة.. «لا تغيبى» أهز رأسى.

وتعود فاطمة المنكسرة إلى البيت القديم بعد أن كبرت واستطال شعرها جداً،

الممسوسة المنهكة الباكية التى لم تلد الولد.. كذلك ماتت الجدة المستبدة (حاكمة) بعد أن شاخت ووهنت وفقدت سيطرتها القمعية، وتزوج الأب من (دواية) التى مات لها أربعة صبية ضاعوا منها (قالت له فى النهاية «خلفتك مشئومة.. ليس لك فى ولد من صلبك حتى لو نكحت كل بنات العربان) فطلقها وهج من البيت ثم جاءت بعدها تلك المرأة النحيلة السوداء (راحات) نحيلة جداً وطويلة ولكنها حانية كانت تحب فاطمة.

ويتكشف الإحساس بالغربة والتعاسة والحصار.. فاطمة محبطة يائسة مبتورة الساق مشلولة الحركة وهى التى تعودت تسلق الأشجار وتجاوز جدران وقضبان البيت- المعتقل لتنطلق فى اللامحدود الرحب.. حيث الصحراء والمراعى وأسرارها وحيواناتها وسحرها الدائم، وتقع فريسة الملل والضجر (الأيام متشابهة والغربة سد بينى وبينهم، قلت غرفة الليمون، كان بها لازال فراش أمى، نقلت صندوق الجدة (حاكمة) وضحكت، كل المواجع يطمسها الزمن، أنظر له بحياد أو بمحبة، لا فرق، قلبى أصبح بحيرة متيبسة على ملح جاف يترقرق من بعيد، لكن لا موجة ولا حياة، الشقوق تملأ الحوائط التى انفلق طينها، وخشب السقف والأرض ترعى فيه الفئران الدقيقة. أسمع صوت قرضها فى الليل والنهار.

وتتأكد ألوان الشحوب الكابية ونذر النهاية والوهن والتلاشى، فقد انكسر قلب الأب- الرجل.. وكف عن الترحال وغواية ومخاطرة الصيد وسعى التجارة وقيادة القوافل.

يأتى أبى، كف عن الترحال، نصب خيمته فى الفناء المواجه وسكنها، يقول الحجرات المغلقة مسكونة بالأرق ولا يغمض له جفن إلا فى الخلاء، يفرشون له الفرش ويكشف رأسه وينام، يسقط الندى فيندس بجانبى.

أدفن وجهى فى حجرى، أدفنه فى الورق وأشعر أن الحروف كائنات ليلية تسرح فوق جسدى وترهقه، ماذا تفعل فاطمة بالحروف بالكلام والوحدة مضجرة.

ويتوالى اللحن السيمفونى الحزين الملتاع ويهدر إيقاعه الملون بالتعاسة والكآبة وكل ندوب التآكل وفقدان الاطمئنان.

الليل موحش كما هو، لا أحد فى الكون غيرك يا فاطم، وحيدة والحياة موحشة، الضجيج يسكن والباب موارب، كفوا عن غلقه وفتحه وسقطت مغاليقه وحافته تتعثر فى التراب فيظل موارباً فى الليل والنهار أهرب، أين أهرب؟! أعكز فقط وأتلفت حولى، الخيمة لازالت منصوبة فى الفضاء المواجه وجسده يتدثر بالغطاء، كوع يده تحت خده والأخرى تقلب فى النار الناعسة، أجلس بجانبه، ألقى عكازى وأتسند على كفه التى تتلقانى.

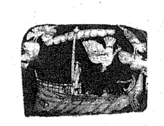
- فاطم يا حبيبة أبيك، ماذا يقلقك، لماذا لا تنامين؟!

أشرد ببصرى فى الخلاء، أشعر بالخوف، رأسه على ساقى المبتورة يملؤها الشيب، أحملق فيه أكثر، الأنفاس الرتيبة تخيفنى.

غير أن الوهن والجدب جدب الصحراء والشعور بالخواء والعدم يهشم ويحطم بنية هذه العلاقة الحميمة بين الأب وفاطمة وينتاب (فاطمة) لحظات من السخط والكراهية السوداء ويستغرقها الحزن القاتم فترد ساخطة مملولة على تساؤل الأب المنكسر الحنون

- يا صغيرة أبيك ما يحزنك يا فاطم..؟!

لا لن تفهم شيئاً، أنا فاطمة المشئومة أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك، لكرهتك ولفصدت كل الدم الفاسد فى قلبى



ترنيمة الجسد والموت والمكان

ولسكنت بيت (آن) إلى الأبد، أسير وعقاب رأسى يطاردنى، ألقى بعكازى وأزحف، أزحف وصوتها يتعقبنى «قومى يا فاطم.. قومى من التراب يا فطوم قفى يا حبيبة سردوب».

ونصل للحن القرار فى هذه السيمفونية الأسيانة المصاغة من كلمات وعبارات ذات نسخ شاعرى غنائى هامس والساردة لوقائع وتحولات حياة فاطمة وأسرتها كبنية حياتية دالة ورامزة لحياة بدو قبائل الشرقية بكل زخم ولحمة وخصوصية وأساطير حياتها السرية الأبدية من الميلاد والفتوة حتى الشيخوخة والوهن ونذر الموت البارد ونقرأ عنوان الفصل الأخير الدال الموحى والهامس بالعطش والظمأ للغيث والمطر الذى يطفئ ويخصب جدب الصحراء الموحش ويخفف من أحزان ولوعة القلب المثقل بالتعاسة واللاجدوى (هل بت الريح تندار ويجيئ الغيث بعد القيالى).

ماتت الأم المنكسرة الممسوسة الباكية ولم تلد الذكر، وشاخ وهرم ووهن الأب، ورحلت الجدة (حاكمة) وتلاشت سطوتها القمعية وولد الأحفاد الصغيرات (سموات) و(نومه) وذهبن للمدارس كالعصافير وطال شعر (فاطمة) أكثر من اللازم وصار مثل جذع يحنى رقبتها للوراء ولا تعرف كيف تنتزع رأسها من سطوته، وقلت حركتها فى أبهاء البيت، صارت تسير بعكازها يحوم فكرها المحموم حول (البئر المسكون) وأزيز الرحى الملعونة لا يتوقف، يختلط بالصفير اللانهائى لتلك الطريشة العمياء التى تطاردها فتظل عيونها مفتوحة، وتستمع لنداء (سردوب) اللاهث (فاطمة يا حبة عينى).. فاطمة ليست إلا حبيبة وحدتها وضجرها ولياليها الحزينة.

وتسمع أباها وهو ينادى (سموات.. ياسموات) نومه يانومه، تروح وتجيء بين الباب الموارب ومجلسه يتوسد حجرها ويحكى لها عن (نعش، وعن «دواية) التى جلبت له الرمالين ليدفعوا الشؤم عن الأرض المسكونة باللعنة، لا ولد ولا وليد، وعن العزومى الأحمر الذى لا يشبه الأتراك ولا

الفلاحين ، ذلك الذى قابله فى سفرته وقال له إنه متبوع باللعنة حيث حل ، وإنه فى الليالى المقمرة صار يجالسه يحدثه عن المكتوب وعن السماء التى تكتب بالريح على الكثبان نهايات الرحلة ، يفرد له التراب الطاهر ويدفع بعينين مغمضتين ويقرأ ، تل هضبة ، بسطه ، خير ، شر ، عتم تفتح أخدوداً لفرج قريب ، هاهو يعكز على كتفها يمشى وتسنده فيطبطب على ظهرها ويهتف .

«ما سند عودك مثل عظمك» .

ثم صار عجوزاً حقًا مثلمًا قالت (راحات) يروح ويجىء ما بين خيمته وسكنانا وحين يقابل وجهى وأنا أحبو بعد أن رميت العكاز تهرب عيونه ويتسند ظهرها كى لا تتعثر خطوته ، فيجفف له لعابه بطرف ثوبها وتنظف حواف عيونه من بقاياها وتلقمه بيدها كسر الخبز المفتوتة فى الحليب ، وهو ينحل وأنا أحبو ، أقضى النهار بين درجاته ، والليل أتوسد ساق (سردوب) وأزيز الرحى وصفير الطريشة العمياء يحاصرنى ، أزحف بين الروابى الضئيلة المتناثرة فى بسطة الصحراء تحط الحبارى البيض وتطير ، تحط مثل ياسمينة تفترش زهورها وتطير ثم تسقط صريعة تعبها، أزحف أكثر لا أجد سوى هنهنة بعيدة لا أعرف لها مصدراً ولا أثراً ، لا جان ولا إنس، بئر معطلة يمر عليها (أبو شريك) كل عام متشحاً بالبياض ، يسند رأسه على وتد عاركان فيما مضى خباء امرأة تئن ، ويقول إنه (كان جملا فى الحقيقة الملك لم ينجب ولداً ولا بنية، بل كان جملاً صغيراً كبيرا وتزوج من امرأة أحبته وهو يسرح على أشتات جدائلها ، وإنه ربما لما اختلت به صار أميراً وجيهًا لا يشبه إلا القسيس ذا اللفحة البيضاء فى وجاهته وأنها أنجبت منه ابنة لم تعرف الصحراء أجمل منها .

يقول «أبو شريك» ذلك ثم يكفى وعاء القهوة على الرماد المطفأ ويسير الحجاج وراءه فلا يخافون إذا جاءت أرنبة برية وقفزت بين مسالك الطريق الوعر وظلت تركض بعيون لامعة، وكشفت أسنانها المقروضة عن وجه امرأة يرعى من جدائلها فأعود صغيراً وربما لم تعجب البعض تلك الرواية فإذا حج فى العام القادم فإنه سيسمع من (أبى شريك) قصة المرأة التركية (ظاظا) وما حدث له معها أو حكاية ابنته التى كان يخاف عليها إذارمشت وإذا سهمت، وكيف كان يحضر لها بين كل وهدة ووهدة قبراً وأنه كلما هم أن يفعل تفتقت البئر عن الماء الطاهر وأن ذلك كان نبوءة من السماء بحياها، لكن العذراء فى السماء كانت تحمل وليداً صغيراً وتمشى فى الفجاج، والماء الطاهر صار دمًا متخثرا يسيل من بين فخذيها يكمل (أبو شريك) عنه من بقايا الحكاية ويقسم أن جلبتهم حرام وأن القبر وحده هو ستار الصبايا.

أزحف والصغيرات يجذبن خيوط شعرى وقد يتهامسن فى أركان البيت (الممسوسة تخمرت فى البئر، نادى عليها يا سردوب) .

«يافاطم تعالى لسرودب حبيبتك ، لا لن أجىء «أبو شريك» يعبر وقد يقول إن (زهوة) خطفها طائر البعاد ، وأن الحجاج كانوا يقابلون عجوزاً تشبه أرنبة برية ، وقاعودا صغيرا يعدو ونعجة يتبعها وليدها الصغير، تنزف دما وأن الحجاج ألفوا ذلك ، لا تطبطبى على ظهرى لا تلمسينى يا (سردوب) إنى أكرهك وأكره (سموات) وأكره (راحات) أكره كل شىء لماذا تجذبوننى من شعرى بالليل لماذا تشدون خصلاته على الأوتاد الصغيرة ، لماذا تعلقوننى من جدائلى ، أنا لا أطيق صوت الرحى الملعونة ولا صوته حين يقول .. (لماذا لا تفتحين باب غرفتك يافاطم؟ لماذا لا تسندين على عكازك»؟! . العكاز لا يستر العرج العكاز يقطم الظهر .. هل تفهمين ياسموات هيا ، هيا اخرجى وإلا ركلتك بكل شىء اخرجى أذهبى إلى ظهره المحنى ، اسنديه إن شئت .. فاطم العرجاء لا تريد أحداً «فاطم ياحبيبة سردوب ما يحزنك يافطوم .. ماذا أصابك» اصمتى اصمتى ياسردوب لا أريد أن أسمع صوتك أسمعهن بالخارج يسخرن من فاطم ، التالفات بنات «دوابة» يسخرن من عجزى ويقلن ممسوسة أنت يا (سردوب) تعرفين «زهوة» التى تسكن واحة (مسلم) لا تطبطبى على ظهرى لماذا تنكرين؟!

«نامى يافاطم ... نامى يا أميرة الأميرات، لا لن أنام .. أعرف أنك تودين أن تنسجى منه خباء وأن تظل فاطم فى الظلام، لن أسلم لك صغيرتى أبداً ، أنت لا تريدين إلا موتى .. سأموت يا (سردوب) فقط أبعدى يديك عن شعرى . هذا الصغير الأسود يحاصرنى عمياء رميلة يسمع صفيرها الرعيان فيتكمشون وتسمعها الصحراء فتبهج تراها تطير فى السماء وتحط تعالى تعالى.

هل أنت خائفة ، لا لن أقتلك ، فقط اقفزى إقفزى وبين عينى أدقق اسمك.

هكذا تنسج ميرال الطحاوى على مهل وببساطة عذبة عميقة الأغوار خيوط عالم فاطمة الواهن الشفيف الحزين وتمزج سحر الحقيقى بالوهمى العينى والمتخيل لتجسد لنا فى النهاية وحدة موضوع وانطباع عن نوعية حياة بشرية محاصرة ومسحوقة ومختنقة بقمعها المألوف والموروث من اعراف وتقاليد ورؤى الأسلاف عن مجتمع ذكورى يمجد ميلاد الذكر ويعادى ويستخف بالمرأة ويسلب آدميتها ويعتبرها تابو للحرام ولعنه الشهوة والشبق .

إن هذه التفاصيل والجزئيات التى قد تبدو منفصلة يوحدها حس مأساوى عانت عذاباته طفلة الأسرة والقبيلة . فاطمة كحضور فعال يسيطر ويلح عليها الإحساس الوثنى بالجسد الذى يشل اندفاعات الروح فيخفت الغناء .. إن الجسد هنا وتد خيمة مصلوبة فى العراء وحضور مهدد ودلالة مجازية بالرمز والصورة والمحسوس عن الافتقاد وانقطاع الوصل ترويه ميرال الطحاوى عبر تفاصيل دقيقة رقيقة هادئة ، ولحظات صمت فيها حوار محكم ويعد أسطورى منحوت من بيئة ولحم وسد فضاء الصحراء وسعى البدو فى إهابها ، ولكن النفاذ الدائم إلى تلك التفاصيل يؤهلنا بقدر من الرثاء والحنين نحو الخروج من عتامة الخباء المحتوية نماذج البدو إلى مناطق فاعلة

وصاخبة ويكشف لنا عن شخوص بعيدة مفتقدة، حيث هاجس الموت ونذر النهاية يتربص بدقات الحياة الوليدة.

وفى النهاية قد تثير رواية [الخباء] عن خصوصية حياة - البدو وعالم الصحراء إشكالية ومدى تأثر ميرال الطحاوى بكلية إبداع شاعر وروائى الصحراء- إبراهيم الكونى لاسيما أن الكاتبة تنجز الآن دراسة الدكتوراه عن إحدى رواياته.

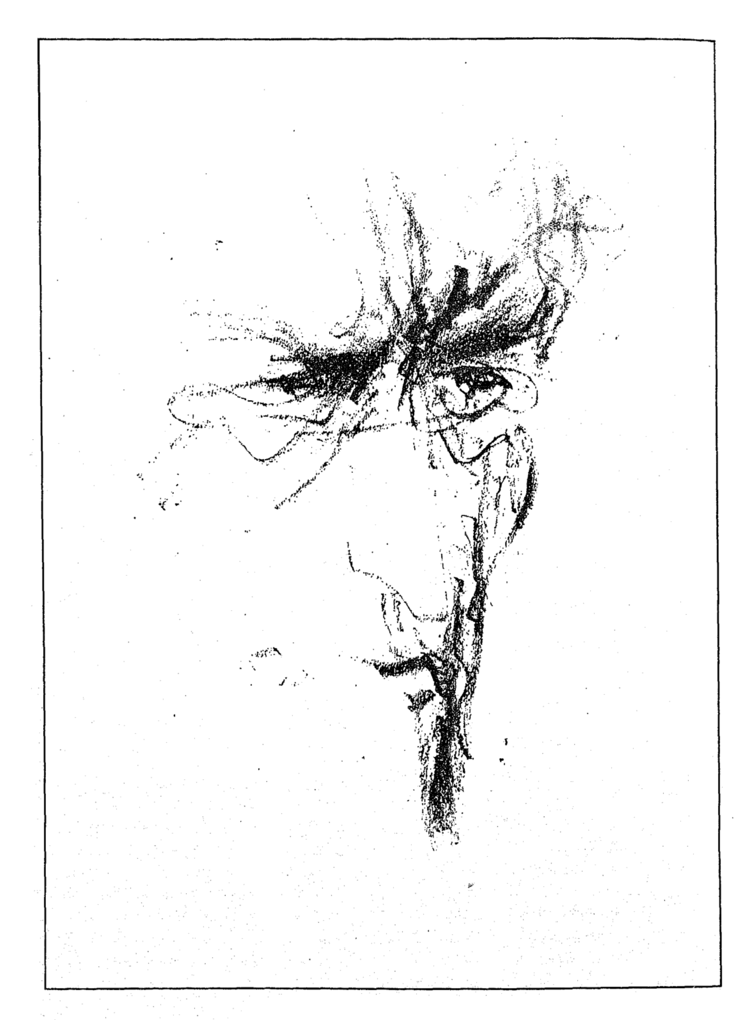
ومن البداية قد تؤدى وحدة المكان - الصحراء .. ببدوها الفطريين وأساطيرها ومثلها وتقاليدها وحيواناتها وقسوة طبيعتها وسحر تحولاتها وأجوائها المناخية ووصف جغرافيتها لنوع من التشابه غير أن ثمة إختلافًا بين كل من التجربتين .. فإبراهيم الكونى فى كلية إبداعه الروائى يستبطن الصحراء ، يهب مع رياحها ويمطر مع أمطارها وينبع مع مياهها ، يتسرب مع رمالها ويدخل جحورها ليتناجى مع أصغر كائناتها، ينام فى كهوفها ويرسم لوحاته ورموزه متواصلا مع أسلاف عجيبين فرواياته إذن تتخلل العناصر ومشاعر الأشياء، والكائنات فأدبه أدب يؤنسن ويروحن الطبيعة والكون ، ومن هنا طابع الإشراق والصوفية فيه ، بأسلوب يفتح النص ويشرع ألغاز الإنسان المعاصر ومخاوفه على رياح الأسطورة .. يتنكب إبراهيم الكونى مهمة تنقية روح الإنسان من عجرفتها ووحشتيها من خلال استقراء التفاصيل الصحراوية ناثرا فكره البرى ، سائراً مع أبطاله حيث يسيرون ولو إلى المتاهة .

والعالم الروائى عند إبراهيم الكونى يقوم على بناء أسطورة وميثولوجية ونسق متكامل فبعد موت تانيس سليلة القمر التى انتقمت من الصحراء بتفجيرها النبع الذى روى عظام أخيها أطلانتس وغير وجه الأرض، عادت الكواكب للتآمر على القمر فغمرت إمبراطورية اطلانطيدا بالغبار ، وأبادت حضارتها الخرافية ، بلد أطلانتس ظل تحت إمرة القمر فخضع لفترات نضوب، مع خسوفه ، وظل يبشر الصحراء ، الزرق الذين ارتضوا أغلى ثمن للحرية تحت جبروت الطبيعة وكهنوت لعنتها وقد استها ، ومن رمالها نسجوا حكاية نبالتهم وثوب أساطيرهم الجليلة وضمخوا ماءها النادر بدمائهم الساخنة بعد عشرات ألواف السنين نفذت الصحراء انتقامها الأخير، نضب البئر، فهل تعود تانيس أم أن اللعنة حلت إلى الأبد؟

وتشكل كلية الإبداع الروائى لإبراهيم الكونى ملحمة وبانوراما موسعة بالصورة والرمز والمجاز عن حياة ومثل وقيم قبائل الطوارق فى جنوب صحراء ليبيا الممتدة لحدود الجزائر وتدمج الحاضر بالأسطورة وتحقق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة فى رواية تسائل التاريخ وتمسح زمنًا يقارب القرن بمنظار مكبر وبرؤية فكرية واسعة .

فى حين نرى النهج الروائى عند - ميرال الطحاوى فى (الخباء) يستبطن ويقرأ ويجسد خصوصية تفاصيل حياة بدو منطقة الشرقية فى ريف مصر ويشخص بلغة وينسج شاعرى غنائى مكثف بالصور البصرية والوجدانية حصار واعتقال الحياة المهمشة لسلالة قبائل عربية هاجرت إلى هذه المنطقة وسكنت الصحراء على حواف المدن والعمائر.. إنها تحكى عن مأساة وقمع واستلاب إنسانية المرأة وتقدم اختبارات حسية لحياة الطفلة - فاطمة .. وتتابع نموها كدليل ونموذج لقمع المجتمع الذكورى وهيمنة المرأة كما أنها تحليل واع لحسية الجسد ووثنيته وإنكسارات الجسد كوتد خيمة مصلوبة فى العراء. ■







«النمل الأبيض».. تلاحم الواقع والرمز

يوسف الشارونى

فى هذه الرواية يستعيد عبدالوهاب الأسوانى عبق بيئته الجنوبية، ونفسه الروائى الذى سبق أن عرفناه فى روايتيه «سلمى الأسوانية»، و «اللسان المر»، فهو لايزال يمتح من بيئة طفولته وصباه فى جنوب البلاد بخصوصيتها المميزة حيث تلهب الشمس أعصاب قاطنيها وتجعلها سريعة الفوران سريعة الهدوء، وهى بحكم موقعها الجغرافى بيئة وصل بين أقصى الجنوب (أسوان والنوبة سابقاً) وشماله بما فيه من مدن وقرى.

ولا تزال قضية الحرية تؤرقه: فى «سلمى الأسوانية، كان الإرغام على فصم علاقة عاطفية والارتباط بعلاقة مرفوضة، وفى «النمل الأبيض »كان الإجبار على فصم علاقة زوجية قائمة، والتلويح فى المقابل بعلاقة سرابية ...غير أن الإجبار فى «سلمى الأسوانية، كان من جانب المجتمع وتقاليده - التى تسوى بين الجميع - على الفرد الذى يريد أن يتفرد ويتميز، أما فى النمل الأبيض فكان الإجبار ممن يملك على من لا يملك، إضافة إلى أن الواقع أصبح مشحوناً بالرمز:

- «الحرب كانت زمان يا عرابى، الآن أصبحت لعائلة الزعيم أساليب جديدة تعجز عنها الأبالسة ذاتها».

وما تبدأ به روايتنا تعود فتؤكده فى نهايتها على لسان بطلها عامر وهو يهذى

حين يتوهم أن هناك من يحقق معه: «أنت متهم بتدريس مواد غير موجودة فى المقرر.. «قلت لتلاميذك إن اللورد كيتشنر وماريشالات فرنسا مازالوا يحكمون لكن تحت رايات جديدة» (ص٢٠٤).

تلك إشارات واضحة إلى أن التطور فى التعامل بين الشخصيات الروائية على نطاق فردى - مماثل لما حدث من تطور فى التعامل على نطاق دولى، ولعل كلاً من التطورين يرمز إلى الآخر ويؤكده. وهذا التطور فى التعامل على النطاقين الفردى والدولى ليس إلا أحد المتغيرات الكثيرة التى تحفل بها روايتنا ابتداء من محل البقالة الذى أصبح السوبر ماركت، وغزو السلع الاستهلاكية على حساب السلع الإنتاجية (بيع العجول لشراء التليفزيونات، بيع تراب الأرض الزراعية لأصحاب قمائن الطوب) إلى استخدام الأدوات الكهربائية فى الريف، كما أصبح للبنات رأى فى مواضيع الزواج..

ولئن كان الإجبار فى «سلمى الأسوانية» يتم عن طريق تهديد الأب بتطليق الأم إن لم يوافق ابنهما على الزواج من قريبته التى يرفضها، فإن الإجبار فى «النمل الأبيض» على تطليق عامر لزوجته الحسناء «جازية» ليتزوجها إسماعيل بن توفيق بك الزعيم علاجا لحالة نفسية أصيب بها، إنما يتم عن طريق الضغوط حيناً والإغراءات حيناً، والخداع لا المواجهة حينا ثالثاً.

وقد أبدع **عبد الوهاب الأسوانى** أربعة أصوات روائية يقدم أصحابها رؤية متكاملة للتعليق على الحركة الروائية: «راضية»، رويتر الجماعة ومذيعة نشرة القرية، ثم العم رزق يُنشد - وهو ينقر على دفه - بكائيات من السيرة الهلالية يتحسر فيها خليفة الزناتى على ضياع تونس، وبشير الزنديق الذى قام بوظيفته خير قيام حين وضع المؤلف على لسانه آراء تمثل أقصى الاحتجاج على الأوضاع المحلية والعالمية فأعفاه من الالتجاء إلى الأسلوب التقريرى المباشر، كما أعفاه من أى اتهام قد يوجهه المتربصون إلى آراء هذا المتمرد مادام المؤلف قد سبقهم وجعل لقبه «الزنديق». لهذا فلا عجب أن يضع المؤلف على لسانه مثل هذا الكلام: «الحكومة الخفية التى تحكم العالم لن تسمح لأى بلد فى العالم الثالث أن يختار نوع الحكم الذى يريده، ومن يحاول ذلك فسوف يتعرض للتدمير المعنوى والاقتصادى والعسكرى.. الأمل الوحيد فى أن تتولى الشعوب أمر نفسها، لكن المشكلة فى أن أجهزة الإعلام هى التى تصيغ عقلية الشعوب صياغة سطحية حسب أوامر الحكومة الخفية»، وهو كلام - كما نرى - يناقض بعضه بعضاً، لكنه وسط هذا التناقض - وربما بفضله - يقول شيئا. وفى المقابل نستمع من حين لآخر إلى قراءات الصبى موسى لجده الشيخ الضرير يوسف لنصوص تراثية مختارة تستدعى قصة مصرع الحسين لتصبح صوتاً احتجاجياً آخر له دلالته وإيحاءاته من زاوية مقابلة، وكأنه يقول إن ما يحدث فى عالمنا اليوم ليس جديداً فتاريخنا حافل به، مثلما يقول إنشاد العم رزق إن سيرنا الشعبية حافلة به أيضاً. وفى النهاية تلتقى هذه الأصوات الأربعة لتكون المناخ الموظف فنياً لكى يغلف الحركة الروائية.

كذلك فهناك اهتمام واضح بالأبعاد الجسمية للشخصيات وتشبيهها بتشبيهات من بيئتها تأكيداً لانتمائها إليها واندماجها فيها وأنها - شأنها شأن النخيل والنيل - مكونات تشارك معاً فى معالم بيئة تهبها تفردها وتميزها.. مثال ذلك ما قاله راوى القصة وبطلها عامر عن عمه الشيخ الغضبان: «رفع سبابته فى حجم كوز الذرة وقال فى حسم» (ص٣٣)، أو عن ابن عمه عبد المجيد الغباشى: «فكه الأسفل الذى يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثل ورق الخروع» (ص٤١)، كما يصف السيد عبد السلام وهو يتحدث حديثاً لا يريد أن يسمعه إلا عامر فيقول: «ثم استطال عنقه الرفيع عندما أخذ يتلفت حوله فى ذعر، فبدا برأسه الصغير الأصلع كالسحلية تطل من جحرها فى توجس» (ص١٦٧).. وكما يكون البعد بصرياً فقد يكون أيضاً سمعياً، ونلاحظ أنه لا يقدم، شخصياته وهى فى حالة سكونية، بل وهى فى حالة حركية بل ربما فى حالة غليان، على نحو ما شبه صوت الشيخ الغضبان وهو يتحدث بعصبية فيصدر عنه صوت شبيه بصوت القط حين «يتلو» (ص٣٦)، بل إنه أحياناً مايرى أجزاء من وجوههم كأنها لقطة قريبة لآلة تصوير على نحو مانقرأ: «بدا فكها الأسفل بارزاً أكثر مما يجب» (ص١٤١)، أو قوله: «توتر أبى وظهر الشريان الذى يشق جبهته حين يغضب» (ص١١)، وقوله: «كانت أضراس أبى مجسمة على جانب وجهه وهو يصر عليها قبل أن يجيبه» (ص٣٤).

كذلك فإن من أهم ما تتميز به الشخصيات فى هذه الرواية هو إضفاء ألقاب عليها تعبر عنها وهى غالباً ما تكون ألفاظا تطلقها البيئة عليهم سخرية منهم مثل الباطل بمعنى الجبان، والغضبان، والعطشان، والغجرية، والناصح، والزنديق وتارك الصلاة... وهى فى معظمها شخصيات مقلقة ينتقم منها المجتمع بإطلاق مثل هذه الألقاب عليها، ويلاحظ أن هناك تضاداً بين بعض هذه الألقاب وأسماء أصحابها مثل: البشير زنديق، وحافظ تارك الصلاة.

أما «الجازية» بطلة القصة فواضح أن اسمها قد اختير للمقابلة بينها وبين جازية الهلالية، وما يمكن أن تئول إليه لو أن بطلة هذه السيرة الشعبية قُدر لها أن تعيش فى عصرنا، لكن ليس هذا هو كل مايربط بين بطلة روايتنا وبطلة السيرة الهلالية، بل إنها بتنقلها بين زواج ثلاثة - عامر المدرس، وتوفيق بك الزعيم الإقطاعى، ثم عبد الودود أفندى الانفتاحى - كل منهم يمثل طبقة مختلفة أو مرحلة اجتماعية مختلفة، إنما تبتعد عن الشخصية الواقعية لتصبح أقرب إلى الشخصية الرمز.. وفى المقابل نجد الراوى أو بطل روايتنا والزوج الأول للجازية يتعرض للضغوط نفسها لكنه لا يقبل السير حتى نهاية الشوط على نحو ماسارت وصارت إليه زوجته السابقة: بدأ مدرساً، ثم استقال بإغراء عبد الودود أفندى، لكنه مالبث أن تراجع إلى قواعده، بل إلى ما قبل قواعده، حين استقال وقرر أن يزرع أرضه،

وإن كان قد اكتشف أن والده كان قد أجرها قبل وفاته لعمه حجازى.

كذلك تميزت الرواية باندماج العالمين الخارجى والداخلى للشخصيات، فالطبيعة تعبر وتتجاوب مع ما يعتمل فى النفوس، بحيث يصبح هناك لون من التكامل الفنى والوحدة الوجودية والنفسية بين العالمين، مثال ذلك حين يربط الراوى بين إحدى بنات أعمامه التى لم تتزوج والأرض العطشى: «رأينا سعدية بنت عمى تارك الصلاة، تخرج من حقل أبيها، تصعد الجسر، كل البنات فى سنها تزوجن وأنجبن. انفرجت شفتاها الممتلئتان عن شبه ابتسامة، كأنهما فى انتظار قبلة طال غيابها، صدرها الناهد يكاد يخترق الثوب الأحمر الذى انسدل على قوامها الذى يشبه التمثال الرشيق. وجهها الأسمر حلو التقاطيع تندّى بالعرق. وفى الجو شاعت رائحة الأرض التى شققتها الشمس تنتظر الماء، اختلطت برائحة صادرة من هامات النخيل الذى أخرج طرحه فى نتوءات ذات لون بنى فى انتظار اللقاح.. (ص١٢٨).

كذلك فإن أسلوب رواية «النمل الأبيض» له نكهته إذ كان أحد العناصر الناجحة - التى تضافرت مع العناصر الأخرى - فى تقديم المناخ الأسوانى؛ فهو أسلوب عربى فصيح أساسًا، لكن تتخلله من حين لآخر مفردات وتعبيرات من البيئة المحلية تضفى عليه طابعه الخاص المميّز، مثل قول العمدة عن توفيق بك الزعيم: ملعون أبوه من اليوم الذى كحتوا فيه بحر النيل، حتى يوم تاريخه (ص١٠)، أو على نحو ما جاء فى خطبة عم عرابى التى تتضمن ألفاظا مثل «مساعل» بمعنى مسائل، وقوله «حدانا» بمعنى عندنا، وتقدروا تعملوا حاجات كتيرة، فمجموع مثل هذه الألفاظ والتعبيرات يقدم لنا بعداً من أبعاد الشخصية وهو حصيلتها الثقافية، فى الوقت الذى يساعد على تقديم البيئة التى أفرزت مثل هذه الشخصيات، فهو أسلوب يقوم بوظيفة فنية مزدوجة.

كذلك فإننا نستمع من حين لآخر إلى صوتين: صوت باطنى مهموس يعبّر عن الشخصية، وصوت خارجى مسموع يعبّر عن المطلوب والمتوّقع اجتماعيا، فعلى سبيل المثال عندما دار نقاش بين عامر وزوجته الجازية وأحس أن علاقتها نحوه قد تغيرت، انتهى بهذا الحوار:

- على كل حال مبروك، أستأذنك لأبيت عند أهلى.

ملعون أبوك وأبو أهلك يا بنت عبد المعبود الباطل.

- أليس من الواجب أن تكونى بجوار أمى فى مرض أخى زاهر يا جازية؟

- نصف نساء النجع حولها، وزاهر فى تحسن، ثم إنك تعرف أننى أحب أن أشرب كوب لبن قبل النوم، وآخر فى الصباح، أستأذنك يا عامر.

أعرف ماتفكرين فيه.. سمعت بأنّ إسماعيل بك جُن بك وتودين استشارتى لكى أطلقك. هذا بعيد عن شنبك وشنب الذين خلفوك.

- أستأذنك يا عامر

فى ألف داهية

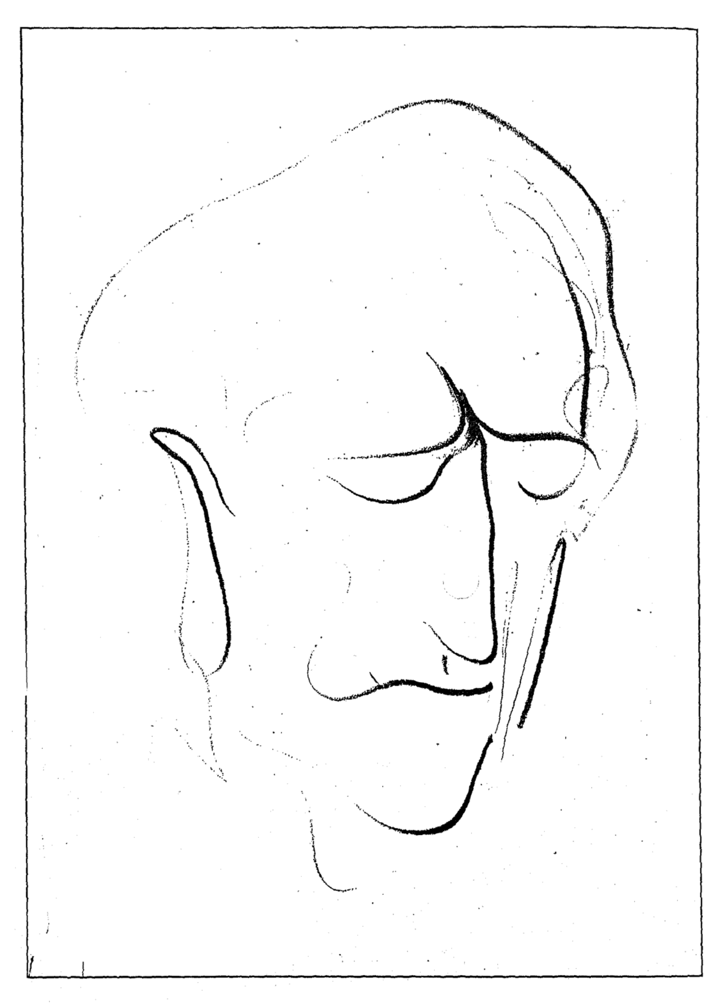
- مع السلامة يا جازية (ص٨٥).

أما عنصر التشويق فهو عنصر ناجح ومؤثر باستخدام كلمات مثل: يهمس، سر، اختفاء.. كذلك فإن التهكم والسخرية سمة واضحة من سمات الأسلوب الروائى عند عبد الوهاب الأسوانى.

والرواية تقدم لنا البيئة بأكثر من طريقة: الطبيعة: النيل، والنخيل، والعقارب، ثم عن طريق الشخصيات: لغتها، ملابسها مثل العمامة التى تكفى أحيانًا لعمل شراع (ص٣٢) وهو تشبيه مستمد من البيئة. ثم هناك النظام القبلى بسلبياته وإيجابياته، فالوقت - لا سيما فى المناسبات كالأفراح والمآتم - لا قيمة له، وفى المقابل هناك روح التكاتف لاسيما فى هذه المناسبات نفسها وفى حالات المرض، وما بدا عند القبض على زاهر.

وقد تلافى عبد الوهاب الأسوانى فى هذه الرواية ما سبق أن فاته فى روايته الأولى «سلمى الأسوانية»، حيث لم يكن هناك دمج بين الجانبين التسجيلى والحركى أو الوصفى والدرامى أما هنا فى روايتنا فقد نجح فى تقديمهما فى ضفيرة واحدة، وإن كان يمكن القول إن الجانب الحركى كانت له الغلبة بدءاً من الشخصيات التى يقدمها فى حركتها لاسكونها، حركتها الخارجية أى وهى تتكلم وتنفعل وتغضب وتضحك، وحركتها الداخلية أى وهى تتطور من وضع إلى وضع، بعضهم يقاوم مثل عامر، وبعضهم يستسلم بل يرحب مثل الجازية.. حتى حركة الرواية ككل حتى ليمكن القول إن الرواية مجتمع فى حالة انتقال من وضع اجتماعى إلى وضع اجتماعى آخر، فهناك تخل عن قيم كان الإيمان بها سائداً وبزوغ قيم جديدة مازال مهتزة وموضع نقد فى ضوء القيم الغاربة.. هذه الهزة هى ما أرى أنها محور الرواية وهدفها، وأعتقد أن هذه هى الرسالة التى أراد عبد الوهاب الأسوانى إيصالها لقارئه بإبداعه روايته «النمل الأبيض».

ثم هناك أخيراً هذان المستويان اللذان تتحرك بينهما أحداث الرواية: مستوى ظاهرى واقعى، ومستوى رمزى، كل منهما يؤكد الآخر ويشير إليه، وهو أحد عناصر البناء الروائى، ففى بدايات تأزم العلاقة بين الجازية وعامر بسبب طلب توفيق بك الزعيم تطليقها ليتزوجها ابنه إسماعيل، تظهر بقعة طينية يابسة فى أحد عروق الخشب التى تحمل السقف (ص١٨)، وعندما وصل التأزم ذروته فى منتصف الرواية «زادت مساحة الطين فى السقف حتى غطت ربع عروق الخشب»ص١٠٢. وتنتهى الرواية وقد انتشر النمل الأبيض فى عروق السقف الخشبية، واتضح أنها كلها تالفة، ولابد من هدم السقف كله، وإلا امتد الوباء إلى جميع بيوت النجع، فما لبث أن تعاون الجميع على هدم السقف حتى تهاوت عروقه كأنها تراب مخلوط، وصبوا فوقها صفيحة كيروسين ثم أشعلوا فيها النار. ■





مأساة التنوير: مقتل هيباشا الجميلة

محمد على الكردى

فماذا يقدم لنا مهدى بندق فى مسرحيته الشعرية الجديدة؟

يقدم لنا مأساة الحقيقة المضيعة والمثل المهدرة، مأساة «هيباتيا» شهيدة العقل ونورانيته الفياضة عن الواحد الأسمى، أساس الوجود فى تجليه واحتجابه. إن مقتل «هيباتيا» الأفلاطونية أو الأفلوطينية (٣٧٠ - ٤١٥م. يقدم لنا صورة دامية أخرى من مقتل سقراط العظيم الذى تجرع السم دفاعا عن مبادئ الحق وشرف الكلمة، أو من مقتل الحلاج ظلما وعدوانا، وهو الملتاع شوقا إلى الفناء فى روحانية الرب ورحمته الأبدية.

المأساة التاريخية:

هل نحن بصدد مأساة تاريخية؟

أجل؛ إلا أن الرد عن هذا السؤال يتطلب إيضاح مفهومين: مفهوم المأساة أولا ومفهوم التاريخ ثانيا.

نحن نفهم المأساة، فى الواقع، انطلاقًا من النموذج الذى حدده لنا «لوكاتش» وتلميذه «جولدمان» كنمط تعبيرى يرتبط برؤية وجود تقوم على التعارض التام بين البطل وبين العالم؛ وذلك بقدر ما يدافع البطل المأسوى عن قيم ومثل لا تقبل المساومة وبقدر ما يشكل العالم نوعًا من الوجود المغترب الذى يقوم على الغش والخداع والمناورات الدنيئة، أما التاريخ، فإننا لا نتصوره كمجرد مجموعة من الأحداث

أو الوقائع المسجلة والموثقة، فذلك منوط بعمل المؤرخ الذى يعنى، فى المقام الأول، بتحقيق الأحداث والتأكد من سلامتها، وحتى فى هذه الحالة التى تتسم بالموضوعية البحتة، فإن المؤرخ لايستطيع أن ينغلق فى حدود الماضى إذ لابد له - لكى يفهم الأحداث - أن يفسر الدلالات المنبثقة منها، وهو ما يدفعه بالضرورة إلى تجاوز الحدود «الموضوعية» للحقبة التاريخية، موضوع الدراسة، إلى رؤيته الذاتية وقدرته الخاصة على استجلاء الدوافع والخلفيات التى تحرك الأشخاص، وعلى كشف القوانين العامة التى تحكم - بطريقة لاواعية فى الأغلب - تحرُّك هذه الشخصيات وتحد من حرياتها، وهو ما يجعل التاريخ مزيجًا مركبًا فريداً من الحريات المتاحة والقوانين الحتمية الصارمة.

بيد أن فهم هذه الحريات لا يتم إلا على أساس من التحرر من النظرة الوضعية التى تشيئ الواقع ولا تعتد إلا بجانبه المتحقق أو المنتهى، وذلك بطرح قضايا الاحتمال والإمكان؛ ذلك أن التاريخ، فى نهاية الأمر، ليس إلا حصيلة بعض الاحتمالات التى تحققت، وهذه لا تلغى الاحتمالات الأخرى التى لم تبلغ بعد مرحلة التحقق والاكتمال، إما لأسباب أو ظروف موضوعية وثيقة الصلة بقوانين التطور وحتميات المرحلة التاريخية على مستوى علاقات القوى وانعكاساتها على البنى الاقتصادية والاجتماعية والقيمية التى لا يمكن إغفالها أو القفز عليها؛ أو لأسباب عارضة أو طارئة غالبا ما ترتبط بعوامل أو دوافع «تكتيكية» خاطئة مثل قصر النظر أو سوء التخطيط، وهى غالبًا من العقبات التى كان يمكن تجاوزها وتحقيق بعض الاحتمالات الأخرى التى لم يكتب لها النجاح، لا لأنها تتعارض مع القوى الموضوعية للمرحلة التاريخية - موضوع الدراسة - وإنما لكونها مجرد فرص ضائعة.

وليس من شك فى أن هذه الرؤية الاحتمالية هى التى تشكل أساساً قدرتنا على تفسير التاريخ وتحديد دلالاته؛ كما أنها هى التى تمنح الفنان، وهو الذى يتميز بقدراته الخيالية الفذة، القدرة على إعادة صياغة الأحداث وعلى إعادة تصوره لها أو حتى الإضافة إليها أو حذف بعضها، من منظوره القيمى؛ ذلك أن الفنان لا يسعى إلى التحقق من موضوعية التاريخ أو إعادة تشكيله فى صورته الفعلية، وإنما يعمل جاهداً على استقرائه، فى الأغلب، انطلاقًا من هموم العصر، وفى ضوء ما يسميه «جولدمان» «الشعور الممكن».

معنى ذلك أن توجه الفنان إلى استلهام التاريخ ليس عشوائيًا، وإنما تحكمه ظروف عصره وبيئته ومجتمعه، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التى يحددها الفنان لنفسه فى إطار عصره وفى قلب مجتمعه.. وهذا يفسر لنا لماذا يتوجه «الغيطانى» - مثلا - فى روايته «الزينى بركات» إلى استلهام التاريخ المملوكى عشية الغزو العثمانى لمصر؛ وذلك من غير شك ليصور فساد المجتمع القديم فى ضوء فساد مجتمع ما قبل هزيمة ١٩٦٧، الأمر الذى يولد فى مخيلتنا ضرباً مُلحًا من التلاقى والتقابل بين الماضى والحاضر؛ ولماذا يتوجه الشاعر **مهدى بندق** إلى معالجة قضية الإرهاب والصراع بين الفكر المستنير والفكر المغلق فى بداية القرن الخامس الميلادى استلهامًا من حياة المفكرة السكندرية الشهيرة «هيباتيا» شهيدة الحرية الفكرية والعقلانية المستنيرة، واستلهاما فى الوقت نفسه من الأحداث الدامية التى يصطلى بها مجتمعنا المعاصر والتى راح ضحيتها عدد غفير من المواطنين الأبرياء.

نريد أن نقول بأن اهتمام الكاتب أو المبدع بعصر من عصور التاريخ أو بقضية من قضايا الماضى لا يشكل اهتماماً بالتاريخ من أجل التاريخ أو بقضية قديمة لا خطر لها أو أثر فى حياته أو فى حياتنا المعاصرة، بل إننى لأقطع بأنه لولا إحساسه بخطورة الواقع المعاصر وانفعاله بما يجيش به هذا الحاضر من قضايا ومشكلات، لما كان اتجاهه إلى التاريخ ذا معنى ولا قيمة اللهم إلا إذا كان يبحث عن نوع من الهروب إلى الماضى والانغلاق على الحاضر، وهو ما يشكل نوعًا من الموت الأكيد الذى لا يخلو منه - للأسف - جانب كبير من فكرنا العربى المعاصر.

وإذا كان الاهتمام بالتاريخ لا يمكن فصله عن الاهتمام بالحاضر وقضاياه، فإن ذلك معناه أن قراءة التاريخ من قِبل الكاتب المبدع لا يمكن أن تكون مطابقة لقراءة المؤرخ الذى يتوخى الموضوعية القصوى بقدر الإمكان فيما يصدر عنه من رأى وأحكام، ومن ثم، كان لزاما علينا أن نرى كيف قام الشاعر **مهدى بندق** بتقديم الأحداث وتصوير الشخصيات فى مسرحيته عن «هيباتيا»، وما هى التعديلات أو صنوف التغيير التى أضفاها عليها مقارنةً بما يؤكده عنها التاريخ الموثق، وما هو الغرض الذى يتوخاه من هذه التعديلات، وأخيراً ما هى الرؤية الفنية والأيديولوجية التى يضفيها على مجمل إبداعه فى هذه المسرحية، أو التى يمكننا نحن استخلاصها من تحليل إبداعه إذ ليس من الضرورة بمكان أن تتطابق رؤية المؤلف مع رؤية الناقد.

ولعل أول ما نلاحظه هو تغيير بعض الأسماء، فالمؤلف يكتب «هيباشا» وليس «هيباتيا»، كما يحول اسم والدها العالم الرياضى والفلكى «ثيون» إلى «ليون»، ويحور اسم الأنبا التاريخى. ولعل تغيير هذه الأسماء يعنى أنها غير مقصودة لذاتها، وأن جل ما يسعى إليه الكاتب هو إبراز ما تمثله من مواقف إنسانية ومن قيم ورؤى. وليس من شك فى أن الكاتب لا يكتفى بتغيير الأسماء المعروفة تاريخيا وإنما يضيف أشخاصا خياليين ليضفى على المسرحية التى تقوم فى جوهرها على التعارض الجذرى بين العقل والنقل أو بين العقل والفهم الدجماطيقى الضيق للأشياء والحياة، نوعا من الحركة الدرامية التى تشدنا من جهة، والتى تدفع، من جهة أخرى، بالأحداث إلى التفاقم والتعقد ثم الانفراج الذى يذهب ضحيته البطل المأسوى الممثل هنا فى شخص «هيباشا»، وإن كان موتها الفاجع يشكل، بالنسبة لنا، نوعا من الفداء الملتبس: فهى تموت شهيدة العقل المستنير ظلما وعدوانا من جهة، وشهيدة الشعب الطيب المغلوب على أمره، الذى تتحد به فى النهاية، من جهة أخرى.

إن الحركة الدرامية تؤكدها حادثة «البدوى والراهبة»، التى تقوم بدور «الحبكة» (اللغز الذى يجب حله) التى تدفع البطلة فى سعيها للتعرف على الحقيقة إلى الاصطدام مع السلطة الزمنية (عالم الزيف والخداع والرياء) التى يمثلها الإمبراطور «زينون»، من جهة، ومع السلطة الدينية التى لا يمنعها ما تمثله من قيم المحبة والرحمة من البطش أحيانا بالخصوم، بل واغتيالهم والتنكيل بهم، من جهة أخرى.

وتزداد هذه الحركة الدرامية توترا حينما نفاجأ، فى آخر المشهد الثالث من الفصل الثانى، بأن «مونيو» عاشق «هيباشا» قد أخبر «ميلانى» زوجة حاكم المدينة، فى إحدى نوبات غضبه، بسر كون «هيباشا» الابنة المفقودة المحتملة لأخت الأنبا ظناً منه أن هذه المرأة صديقة حميمة لها، وهو مايدفع زوجة الحاكم إلى تدبير خطة جهنمية تليق بها - وهى الزانية المتخفية فى دور الراهبة - تقوم على مرحلتين: الأولى دفع الأنبا إلى قتل «هيباشا» بتهمة تلويث سمعة الكنيسة عن طريق قصة «الراهبة الزانية» مع الأعرابى؛ والثانية دفعه إلى اليأس وربما الموت حسرة وكمداً بإخباره بعد موتها بأنها ابنة أخته المفقودة.

ولا تتوقف العناصر الدرامية المحركة للأحداث عند قصة «الراهبة والأعرابى» وسر «هوية هيباشا المصرية»، وهو العنصر الذى أراه يضفى طابعا إيجابيًا على تضحية الفيلسوفة بنفسها، وإنما تتجاوز ذلك بلجوء الكاتب إلى إسناد دور تآمرى وتخريبى بالغ الخطورة إلى يهود القبالة، وذلك حينما يقوم هؤلاء بحرق مكتبة الإسكندرية بغية القضاء على تراث المدينة وصفوتها من أساتذة الجامعة وعلى رأسهم «هيباتيا» وتلويث سمعة الكنيسة المصرية بهذه الجريمة النكراء عن طريق تخفيهم فى زى الرهبان.

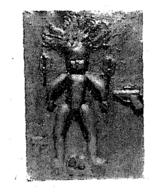
يبقى علينا الآن بعد تقديم الأطر العامة لهذه المأساة تحديد المضامين الفكرية والأيديولوجية التى تتم بينها المواجهة والتى تنتهى بموت «هيباشا»، ومن ثم إهدار قيم العقل والتنوير أمام طغيان الجمود الفكرى والتعصب الأعمى وأيضا أمام المؤامرات والدسائس التى تقوم بها وتغذيها بعض الجماعات العرقية التى غالبًا ما تضامنت، عبر التاريخ، مع قوى الشر والعدوان ضد فئات الشعب الكادح والمغلوب على أمره.. ولإبراز هذه المضامين والرؤى علينا دراستها وتحليلها من خلال الشخصيات الرئيسية للمسرحية، وهى تنقسم، فى الأغلب، إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

١ - الجامعة: العلم والصراع بين الواقع والمثال

تضم مجموعة الأساتذة التى تمثل الجامعة أربعة أشخاص، هم «هيباشا» ووالدها «ليون» و«رامون» و«مونيو». وليس من شك فى أن «هيباشا» تقف على رأس هؤلاء جميعاً، وكأنما هذه الشخصيات كلها امتداد لها، إما بالتأكيد الإيجابى لقيم الاستقلال الذاتى وحرية الفكر والرأى التى تقوم عليها الجامعة؛ وإما بإبراز بعض الاختلافات الجوهرية فى مفهوم رسالة الجامعة ووظيفتها الاجتماعية حيث إن «هيباشا» تلعب دوراً بالغ الحداثة وهو محاولتها ربط العلم بخدمة المجتمع والناس.

ويبرز هذا الاهتمام بالعلم التجريبى، السابق على العصر، منذ بدايات المسرحية حيث نعلم أن «هيباشا» مشغولة بإعادة تجربة «هيرون» الفاشلة فى تسيير العربات بالطاقة البخارية، ومن ثم تختلف «هيباشا» عن أقرانها من العلماء المنعزلين خلف أسوار الجامعة، فهى لا تؤمن كوالدها «ليون» بالعقل المجرد ولا بأسرار الأرقام على الطريقة الفيثاغورية، وإنما تسعى إلى ربط العقل النظرى بالتجربة وتسخير العلم والمعرفة لخدمة الناس، ذلك أن الحقيقة، بالنسبة لها أو بالأحرى بالنسبة لرؤية المؤلف نفسه، ليست جوهراً قابعاً خلف هذا الوجود الظاهر وإنما من صنع البشر؛ وأن المعرفة المجردة لاقيمة لها فى ذاتها إذا لم تترجم إلى أشياء تنفع الناس فى حياتهم، وهذا الجانب العلمى، الذى لا يتفق البتة مع روح الأفلاطونية أو الأفلوطينية التى كانت تنادى بها «هيباتيا» فى الواقع التاريخى، يرده «رامون» - أى المؤلف نفسه - بطريقة جد مقنعة، إلى الميراث المصرى الأصيل الذى تضفيه البيئة المحلية، الممثلة فى الإسكندرية، على العلم اليونانى النظرى البحت.

مأساة التنوير



ولتأكيد هذا الجانب العلمى أو التطبيقى للعلم - الذى لا يخلو من حلم السعادة البالغ الحداثة - تقول «هيباشا» لوالدها المولع بالأرقام:

أرأيت الأرقام وكيف تفر أمام الريح؟!

لكن الآلة إن وُجدت سوف تمثل يا أبتاه

تحريرًا للإنسان من الفقر المادى

وكذلك من فقر الروح

دعينا نتخيل كونا يخترع الإنسانُ الآلة فيه

ستقوم الآلة بالعمل الشاق

بينا يتوفر للرجل وللمرأة وقت للحب

للعامل وقت للفكر

للزارع وقت كى يتعلم فيه الشعر

ووقت للبحث العلمى لمن يتعاطى الفلسفة النظرية

ووقت لإعادة تنظيم المجتمع البشرى

ووقت لإعادة ما يتمخض عنه التعديل بتعديل آخر

بالإضافة إلى هذه الروح العملية ذات المضمون الاجتماعى المتقدم، تتسم «هيباشا» بكل صفات البطل المأسوى الصارم الذى لا يعرف التخاذل ولا يقبل المهادنة أو المساومة؛ كما تتحلى بصفة «الالتزام» الحديثة التى يضفيها المؤلف عليها، ومن ثم نراها لا تتوانى فى سبيل الكشف عن حقيقة «الراهبة والأعرابى» ومقتل الصياد المصرى «خلة»، عن الاصطدام بالأنبا وتعرية العبارات الغائمة والصيغ الجاهزة التى يصطنعها فى خطابه تنصلا من المسئولية ومواجهة الحقيقة عارية من كل رواء تمسكا بعالم غيبى ومثالى مجرد ليس المقصود منه إدانة المادة والحياة - وإلا كان ذلك مطالبة بالفناء والموت - بقدر ما هو تأكيد لسلطة زمنية تتخذ من الدين ذريعة وسنداً للتحكم فى مصائر الناس والهيمنة على سرائرهم.

وبالقدر نفسه من الثبات والجرأة تتوجه «هيباشا» إلى حاكم المدينة «أوريست» ثم

تُصعِّد الأمر إلى رئيسه الإمبراطور البيزنطى «زينوس»، مطالبة بالتحقيق واتخاذ مواقف صريحة وواضحة من الظلم الاجتماعى والاعتداء على حياة الناس البسطاء وشرفهم.. وهى إذ تفعل ذلك لا تفعله انطلاقًا من قيم مجردة ومثل قائمة خارج الزمان والمكان على طريقة المأساة الكلاسيكية أو أدبنا الوعظى التقليدى، وإنما على أساس رؤية واقعية تقوم على نسبية الزمان والتاريخ وتحليل دقيق لأسباب الفساد والظلم الاجتماعى وآليات الحكم المستفيدة منه.

وليس من شك فى أن موهبة مهدى بندق تقر فى إضفاء هذه الجوانب الجديدة على شخصية «هيباتيا» التاريخية وإلا كان من الصعب ربطها بحياة الشعب المصرى الكادح وبمستقبل الأمة من جهة، وسلخها فى الوقت نفسه من دورها القديم المعروف وهو موتها دفاعًا عن معتقدات الطبقة الأرستقراطية الوثنية المائلة إلى الانحسار أمام المد المسيحى الصاعد من جهة أخرى، ذلك أن «هيباشا» قد تبدو، لأول وهلة، فى تشددها أمام فساد الحياة السياسية العامة وأمام تدهور القيم الدينية الملتبسة بالسلطة الزمنية والمطامع الأرضية، بطلةً كلاسيكية بالمعنى الكامل للكلمة، ولكن ربطها بالشعب المصرى(٢) وإن اختلفت عقيدته الجديدة عن معتقداتها الأفلاطونية جعلتها تفطن أن مشكلة هذا الشعب ليست فى الخلافات العقائدية والمذهبية، فهذه قضايا مجردة تخفى، فى الواقع، النزاع على السلطة وتكالب القادة على الحكم سواء أكان ذلك بين الإمبراطور الممثل للعقيدة البيزنطية التى تؤمن بالطبيعتين، أو بين حاكم المدينة المراوغ، وبين الأنبا الذى يطمح إلى إحكام قبضته على مقاليد الحكم فى المدينة ولا يتورع فى سبيل ذلك عن تصفية خصومه جسديا، وهو ما تم سواء ضد الوثنيين أو بعض الطوائف الفيثاغورية(٣).

ولعل إدراك «هيباشا» لطبيعة الصراع الدائر بين القادة السياسيين، وبين الحاكم الروحى للمدينة أو الأنبا، هو الذى يضفى معنى إيجابيا حقيقيا على قبولها للموت والتضحية بنفسها ليس فحسب للحرية الفكرية ورفض الزيف والمين، وإنما فداءً للشعب المصرى - المحكوم عليه بدور المتفرج عبر التاريخ - الذى لابُد له أن يُدرك فى يوم من الأيام أن موت «هيباشا» لم يكن قط «صفراً فى كتب الحق»(٤).

ويشكل «ليون» عميد جامعة الإسكندرية مزيجًا من السمات الإيجابية والسلبية؛ فهو يؤمن بالبحث النظرى وقدرة الأعداد السحرية على حل جميع المشاكل، إلا أنه يؤمن فى الوقت نفسه بقدرة العقل البشرى اللامتناهية ويراها ضمانًا ضد شطحات بعض الديانات خاصة تلك التى تدعو إلى التميز العرقى، كما أن دعوته إلى عزوف العلماء عن التدخل فى عقائد شعب الإسكندرية، على عكس إرادة السلطة، لها جانبها الإيجابى أيضا، فهى وإن كانت دعوة إلى العزلة فإنها تقوم على إيمان راسخ بحق الناس جميعًا فى ممارسة ما يختارونه من عقائد نصرانية أو يهودية أو حتى «مجوسية»، وهو ما يؤكد الطابع «الكوزموبوليتى» للثقافة السكندرية المفتوحة.

أما بقية الشخصيات الجامعية مثل «رامون» المدرس «ومونيو» العضو الجديد الشاب وصاحب المواهب الفنية الذى تيَّمه هوى «هيباشا» فشخصيات ثانوية يستخدمها المؤلف لإيضاح الخلفية الاجتماعية التى تقوم عليها أحداث المأساة، كما هى الحال بالنسبة لشخصية «رامون» الذى يخشى حلول ساعة «الصفر» فى المدينة، أى الفوضى والبلبلة التى لاتبقى ولا تذر، أو لربط الأحداث وتحريكها بالنسبة لشخصية «مونيو» الذى يفشى سر «هيباشا» إلى «ميلانى» زوجة حاكم المدينة والذى يكفِّر عن ذنبه باقتحامه النيران التى تلتهم مكتبة الإسكندرية إنقاذاً لصورة «هيباشا» الخالدة.

٢ - السلطة الدينية: صراع الروح والمادة

ليس من شك فى أن المتأمل لواقع السلطة الدينية، كما يمثلها الأنبا التاريخى العظيم «كيرلوس» (٣٨٠ - ٤٤٤م)، الذى يوظفه الكاتب تحت اسم «كمالوسى»، يجد نفسه أمام شخصية جبارة بالغة التركيب، وهى وإن كانت تمثل الطموح العاتى نحو السيطرة والهيمنة على السلطة الروحية والزمنية على السواء، وهو ما يجعله بلا رحمة ولا هوادة مع خصومه وأعدائه، الذين سبق لأجدادهم أن نكلوا بالمسيحيين وساموهم الويل والعذاب، فذلك لأنه أول «حاكم» مصرى وطنى بالمعنى الكامل للكلمة، ولذلك نحن نتعاطف تماما معه حينما نحس بغيرته على وطنه وبرغبته الأصيلة فى رد إهانات الأجانب الذين حكموا مصر قرونا طويلة منذ انهيار الحكم الوطنى مع سقوط آخر الأسر المصرية القديمة الحاكمة واحتلال البلاد من قبل اليونان ثم الرومان.

لا غرو، من ثم، أن يبتهل الأنبا فى صلاته إلى العذراء قائلا: «ولتصفحِى عنى إذ لطم الأجانب وجه مصر فلطمت منهم ألف وجه...»(٥)

ولعل الكاتب نفسه، الذى أراد أن يوظف شخصية «كمالوسى» لإدانة خطاب العنف ومحاربة فكرة الشمولية الدينية التى لا تسمح بأى مكان - ولو كان ضئيلا - لعقيدة مغايرة أو مذهب مخالف للمذهب السائد، يقع، مثلنا، فى هذه الحيرة وهذا الاضطراب أمام قوة شخصيته وتناقضاتها، فنحن، لاشك، نرق معه ونلين حينما نرى قلبه ينبض بحب الشعب فى صلواته وابتهالاته.. فلنسمع ما يقول عند دفن الصياد «خلة»:

من تراب لتراب ذلك الجسد المعذب

بينما روحى ترفرف مثل أجنحة الحمامة

أيها الرب الرحيم

أنت راعٍ، أى شىء بعد يعوزنى؟

فى مراعٍ ونخيل يربض الجسد الظمىء إلى القيامة

وهى لى ماء وعطرٌ

وثياب سندس خضرٌ

لم يعد فوقى صليب بل ضياء فيه أزهار ودُرٌ

هأنا أمشى بوادى الموت لا أخشى أذىً مطمئن السمتِ

ذا لأنك يا إلهى سائر فوقى وتحتى من يمينى ويسارى... من أمامى وورائى

قائدى أنت إلى دار البقاءِ

وأنا كلى رضاء بتصاريف القضاءِ (٦)

إلا أننا لا نوافقه على ما يذهب إليه من عنف وثورة وغضب على كل من يعارضه،

كما نلوم عليه افتقاده القدرة على رؤية الواقع بعيداً عن أقنعة الأيديولوجيا الدينية وقوالب الفكر الدجماطيقي المسبق. ولعل الحوار الذي يدور بين «هيباشا» والأنبا يدل على مدى تزمت هذا الأخير ومدى براعته في إيجاد المبررات الواهية لعدم رغبته في التحقيق عن موضوع «الراهبة» ومقتل الصياد «خلة»، الأمر الذي يدفعه إلى التشكك في شرف «هيباشا» والتذرع بصغر سنها، واتهامها بالغرور حينما تفصح عن تمسكها بالعدل.. كما يدل الحوار على موهبته في تحوير الكلام وإضفاء طابع القداسة عليه، ويصل ذلك إلى درجة تحقير الإنسان والاستهزاء بكل محاولات البحث والكشف عن الحقيقة؛ وينتهي ذلك بنا إلى جدال حول القدرة والاختيار والحرية والجبر، فيبرز الموقف الدجماطيقي البحت للأنبا وعدم قدرته على الخروج من إطار الأدلة الجاهزة بينما تبرع «هيباشا» في التمييز بين مستويات الأفعال وتحديد المسئوليات فلا ترد الأفعال الإنسانية إلى قدرة الشيطان فتسلب الإنسان بذلك حريته وتنزع عنه مسئوليته ولا تقع في مفارقة قدرة الشيطان على تعطيل إرادة الله الخيِّرة، وتدين «هيباشا» الاقتتال بين الرهبان والصراع بين المذاهب سواء أكانت أريوسية أو نسطورية أو حتى أوريجينية وبين المسيحيين وأتباع التوراة وإن كانت لا تعفي هؤلاء من الدس والوقيعة وإثارة الفتن والقلاقل.

انظر كيف يتحول الحوار الواقعي في قضية التحقيق إلى حوار شبه «لاهوتي» لعدم قدرة «الأنبا» الخروج من قوقعة الخطاب الديني الجاهز:

الأنبا: (مُحرجاً) أنت رميت كنيستنا ظلما

بقرينة ثوب ونقاب لامرأة لانعرفها

هيباشا: لم أرم كنيستكم لكن طالبت بتحقيق جاد

الأنبا: لكن ما هدفك أنت؟!

هيباشا: هدفي.. العدل

الأنبا: العدل؟! هو هدفي طول العمر ولكن كم عمرك أنت؟

هيباشا: تسألني ثانية عن عمري!

هل يتوقف بحث الإنسان عن العدل على عدد السنوات؟!

في هذي الحالة عمري آلاف الأعوام

وكذلك عمري ممتد حتى أجد العدل

الأنبا: بالغرورك يا هذي المرأة وكأنك لن يدركك الموت!

يا سيدتي.. ليس هناك سوى الله الباقي في هذا الكون

يعلم ما لا يعلمه الإنسان الدودة

(الرهبان يمجدون الله)

هيباشا: لسنا ديداناً بل بشر وسنكشف سر الكون فماذا يوقفنا؟!

الأنبا: يوقفكم زحف الأهواء وتلك الظلمة في القلب والآن ارتطمي بالصخرة حتى يتناثر رأسك عظماً وشظايا

قولي ما شئت ولكن من أعطاك القدرة؟........ (٧)

ليس من شك في أن هذا الطابع المركب لشخصية الأنبا الذي يقوم تاريخيا بدور مزدوج: دور القائد الوطني الذي يلتهب حماسا دفاعًا عن الوطن واستقلاله، ودور القائد الديني الذي يريد أن يظهر عقيدته على سائر الأديان والشعائر الوثنية القديمة، تجعلنا نتريث في الحكم عليه، بل ربما تجعلنا نقدر خطورة المهمة الوطنية التاريخية الملقاة على كاهله، ألا وهي مهمة توحيد البلاد المصرية، لأول مرة في التاريخ بعد انهيار الحكم الوطني القديم، تحت راية عقيدة واحدة، وهي العقيدة المسيحية المنتصرة.. ومن ثم، نرى المواقف المبدئية البالغة التشدد التي ظهر لنا الأنبا من خلالها ليست هي الدافع الحقيقي وراء الأحداث الدامية التي

مأساة التنوير



لطخت تاريخ الإسكندرية، وعلى رأسها حريق المكتبة وقتل «هيباتيا» وإشعال نار الفتنة؛ ذلك أن هذه المواقف لم تكن إلا فرصة سانحة استغلتها بعض العناصر العرقية، وعلى رأسها «يهود القبالة»، «إيليا» و«هارون» في المسرحية) للاندساس وسط الرهبان وتدبير المؤامرات مع زوجة حاكم المدينة وضرب الأنبا نفسه، في النهاية، بقتل ابنة أخته بعد «تأويل» كلامه الغاضب على أنه إيعاز بقتلها والتنكيل بها؛ الأمر الذي يحقق الانتصار النهائي لهذه الطائفة التي ترى في انتشار الفتنة والخراب انتصاراً حقيقياً لعقيدتها الرئيسية ألا وهي ضرورة سيادة «شعب الله المختار» على مصير البشرية والعالم.

٣ ـ السلطة الزمنية والفساد:

تتجلى السلطة الزمنية في أبشع صورها في شخص الإمبراطور البيزنطي «زينوس»؛ فهو إنسان فاسد بطبعه، محدود الأفق، غليظ الإحساس، لا يقدر العلم ولا يؤمن بجدواه لأنه يريد أن يعيش لحظته الراهنة ولا يعنى بمستقبل الأمة وعلو شأنها أو برفاهية أبنائها، كما أنه لا يقدر الفن والأدب لأنه قاصر عن إدراك كل ما يسمو على الغريزة ويتجاوز التعبير المباشر عن الحاجات العضوية والدفعات الغريزية الهدامة، ألا تراه يقول في سادية صريحة:

«لكن يُعجبني أكثر أن أتقابل وامرأة فوق فراش خشن مثل رعاع الناس

(وهامساً في أذنه) أن تختلس القبلات كما يختلس الثعبانُ دجاجَ الفلاحين،

أن تهمس في أذنيك امرأةٌ،

بكلام منحط لا يمكن أن

تسمعه من زوجتك الفاضلة الرسمية» (٨)

ومذهب «زينوس» في السياسة رجعي متخلف يقوم على محاربة الفساد بالفساد؛ من ثم، هو يسعى إلى إثارة البلبلة ونشر الشائعات المدمرة بتلويث سمعة الراهبات عن طريق تمثيلية زائفة ومحاولة رشوة صياد فقير «خلة» ليكون شاهدا على هذا الإفك العظيم؛ إلا أن إباء «خلة» ابن الشعب الأصيل يدفعه إلى رفض عرض الإمبراطور بأن يكون شاهِداً على الزنا في بيته، فيقتله الحارس ويصبح مقتله رمزاً للشرف الموعود،

وكذلك هو يعادى التحديث والتنوير لأن نشر التعليم يرفع درجات الوعى القومى ويدفع الناس إلى المطالبة بحقوقهم وحرياتهم؛ وهو، فى الوقت نفسه، يعادى السلطة الدينية لأنها تنافسه فى الاستقلال بمقاليد الحكم وتضفى على الماضى قدسية تتعارض مع فساد العصر، كما أنه يعادى سلطة العلماء ويحاول أن ينزع عن الجامعة استقلالها، بل استخدامها فى ضرب الكنيسة لأنه موقن فى قرارة نفسه، وبالرغم من قول المسيح: «اعط للرب ما للرب ولقيصر ما لقيصر»، أنه من الصعب فصل الدين عن السياسة، وأن دعوة الكنيسة المصرية للانفصال والاستقلال عن كنيسة بيزنطة ليست عقائدية فحسب وإنما سياسية فى المقام الأول، لاجرم، من ثم، أن يدعو الإمبراطور إلى توحيد العقيدة المسيحية، وفقا لمبدأ الطبيعتين، على مستوى الصفوة الجامعية وعلى مستوى الشعب تطبيقا للمبدأ المعروف «الناس على دين ملوكهم» (Cujus regio, ejus religio) وهو المبدأ الذى ظل سائداً فى أوروبا ربما إلى القرن الثامن عشر، وذلك لأن الدين يقوم هنا بدور الأيديولوجية السياسية أكثر من كونه مجموعة من العقائد والشرائع السماوية.

ويبدو أن رؤية المؤلف للسلطة الزمانية تشاؤمية إلى أقصى الحدود إذ إن معظم الشخصيات الأخرى التى تدور فى فلك الإمبراطور وتعمل تحت إمرته لاتقل فساداً عنه؛ فالحارس بومباس مثال للحيوانية المطلقة، فهو لا يجيد مع الناس إلا لغة الضرب والركل والبذاءة وقد يصل إلى سفك الدماء، كما فعل مع «خلة» الصياد وميلانى زوجة الحاكم؛ وهو يتميز بغبائه المفرط الذى يجعله ألعوبة فى يد سيده يسخطه حينما ينهره بكلمة ويفرحه ويبهجه بأخرى؛ إلا أن سلوكه سيتغير تماماً حينما يصبح حاكماً للمدينة، فتراه يتحول إلى داهية سياسية يعرف كيف يخطط ويدبر المؤامرات وكيف يفطن إلى أهمية سلاح الشائعات، خاصة حينما نراه يوعز إلى الشعب بأن آلة «هيباشا» التى كانت تعمل على تشغيلها قد انفجرت فى الماء فسممته وأتت بذلك على رزق الصيادين من الأسماك لمدة لن تقل عن خمسة أعوام.

أما الحاكم «أورينت»، فهو مثال للرجل الخنوع الذى لا يهمه إلا المحافظة على منصبه، وهو لذلك يكاد قلبه ينخلع من الفزع حينما تأتيه «هيباشا» مطالبة التحقيق فى مقتل الصياد «خلة»، وشاكّة فى شخص الإمبراطور نفسه «المدعو زينوس»، فهى ترى فى هذا القتل نكراً عظيما يفوق حتى النزاع الذى دار حول دفن جثمان الدهاء، لأن «من قتل نفسًا بغير ذنب فكأنما قتل الناس جميعا»، وبالطبع لا يفهم الحاكم هذه اللغة لأنه يخشى حتى الشك فى الإمبراطور مولى نعمته؛ كما يرى أن القانون، حينما يخص الأمر رجال السلطة وعلية القوم، مجرد شكليات يمكن التحايل عليها بتلفيق التهم وشراء الشهود، إلا أن هذا الرجل المسكين لا يدرك أن السلطة لاتحمى حتى أصحابها، وأنه لا أمان للإنسان إلا حفاظه على شرفه وحرصه على صيانة كرامته وماء وجهه فها هى ذى زوجته اللعينة ميلانى تخونه مع الإمبراطور متخفية فى زى راهبة، وذلك وفقا لمخطط جهنمى أعده يهود القبالة لضرب المسيحية فى مصر ورفع الفاسدين وذوى الذمم المشبوهة من أمثال «ميلانى» إلى أعلى المناصب القيادية حتى يتسنى لهم بث بذور الفتنة والفساد فى البلاد.

تبقى رأس الأفعى، سوداء القلب «ميلانى» التى تعيد إلى أذهاننا صورة ملائكة الفتنة والشر والغواية من أمثال «سالومى»؛ إنها المرأة فى معناها الحيوانى البحت، ذات الأنوثة المتفجرة والغرائز المطلوقة، تعشق العطر والزينة، ولا يهدأ لها بال إلا بالكيد والدس وتدبير المؤامرات.. ومن ثم، نراها تتآمر مع الإمبراطور لتمثيل قصة «الراهبة الزانية مع الأعرابى» غير مبالية بشرفها ولابشرف زوجها حاكم المدينة، وبهدف ضرب الكنيسة المعادية للإمبراطور الفاسق والاستيلاء على قلب هذا الأخير ودفعه إلى التخلص من زوجته حتى يتسنى لها الزواج منه والوصول إلى لقب إمبراطورة. إلا أن هذه الفطنة الغريزية، التى شكلت قوة ميلانى وأتاحت لها السيطرة على شخصية الإمبراطور ومكنتها من التنسيق مع يهود «القبالة» فى نسج خيوط مؤامرة كبرى لضرب جميع الخصوم مرة واحدة، أى الجامعة والكنيسة والشعب المصرى نفسه فى النهاية، لم تعمها من القوة البهيمية المماثلة لقوتها، وهى القوة العمياء لغباء «بومباس» حينما لقيت مصرعها على يديه وهى تحاول إغراءه وفتنته.

يا ترى من المنتصر النهائى فى هذه المأساة الدموية التى قدمها لنا الشاعر **مهدى بندق**؟ يبدو لى أن العقل هو الضحية الأولى لقوى الظلم والفتنة والعدوان: قوى المؤامرات والدسيسة من جهة، وقوى الجهل الماثلة فى الشعب نفسه والتى تجعل منه - بسبب غياب التنوير وانعزال الفكر عن المجتمع - أداة سهلة وطيّعة فى أيدى القوى الخبيثة.. أما بالنسبة للمنتصر سواء على مستوى المسرحية، أو على مستوى التاريخ، فتظل الكنيسة المصرية هى الباقية وهى إن مرت بفترات من العنف - مثل معظم الديانات التى كان عليها أن تدافع عن وجودها ضد أصحاب السلطة الغاشمة القائمة - سوف تنتهى بقبول العقل واحتضانه خلال تطورها عبر العصور.. ومن ثم، فاستشهاد «هيباشا» لم يضع هدراً لأنه لم يكرس الماضى بقدر ما فتح أبواب المستقبل لا سيما وقد ردها **مهدى بندق** بمهارة فائقة إلى جذورها المصرية. ■

الهوامش

(١) مهدى بندق: مقتل هيباشا الجميلة - المسرح العربى ١٠١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٩٦، ص١٥.

(٢) تقول «هيباشا» لزميلها «رامون» حينما طلب إليها عدم الخروج لمواجهة الشعب الذى يهدد بقتلها:

«لا يارامون فأهلى المصريون وإن ظلموا أنفسهم

أهلى المصريون المسروقة أرزاقهمو والمسروقة أعمارهمو

والمسروقة منهم حتى الأطفال..» المسرحية ص ١٢٥.

(٣) قضية اضطهاد الفيثاغوريين وتصفيتهم موضوع رواية آلان نادو: عبدة الصفر - ترجمة البستانى والبطراوى - إصدارات شرقيات، ١٩٩٣.

(٤) مهدى بندق: مقتل هيباشا الجميلة، ص ١٣٥.

(٥) المسرحية، ص ٤٤.

(٦) المسرحية، ص ٨٠/ ٨١.

(٧) المسرحية، ص ٨٤/ ٨٥.

(٨) المسرحية، ص٣٣.



«السلطان الحائر»

شخوص ورموز

وفاء إبراهيم

أولاً: ملخص المسرحية

فهى مسرحية نثرية من فصول ثلاثة... فى بدايتها نشاهد شخصًا مكبلاً وقد رُفع على منصة الإعدام وبجواره جلاد ينتظر أذان الفجر لينفذ حكم الإعدام فى هذا الشخص، والمحكوم عليه يعمل نخاساً وتهمته أنه أذاع بين الناس أن السلطان الحالى كان عبداً رقيقًا باعه هو للسلطان السابق؛ وأن السلطان السابق توسم فى عبده الصغير ذكاءً وشجاعة، فرباه على الفروسية وقلده قيادة الجيوش، وأوصى له بالحكم من بعده، غير أن المنية عاجلت السلطان السابق قبل أن يقوم بإجراءات عتق عبده السابق الذى أصبح السلطان الحالى، والقانون ينص على ضرورة عتق السلطان وتحريره قبل تنصيبه على الناس حاكمًا، إذ إن العبد لا ينعقد له السلطان على أحرار.

فلما لغط الناس بهذا الخبر، أمر الوزير بالنخاس أن يُعدم بلا محاكمة، ليدفن مع جثته خبر عدم عتق السلطان الحالى، وعندما يمر السلطان بالمحكوم عليه، وترتفع إليه مظلمته، يأمر السلطان بالمحاكمة فى حضوره، وهنا يكتشف السلطان حقيقة كونه لا يزال عبداً مملوكا للسلطان السابق، ويأخذ المشورة من كل من الوزير والقاضى، فوجد السلطان نفسه حائراً بين «السيف» و«القانون»؛

فالوزير يرى فى سفك دم هذا النخاس وغيره من الناس ما من شأنه إلجام العوام عن كل كلام، مع إصدار بيان رسمى فيه ادعاء مزيف يمكن فرضه بالقوة، يقرر أن حجة العتق موجودة ثابتة فى خزائن الدولة. أما القاضى فإنه يرى فى اللجوء إلى القانون خير سبيل لحل دائم آمن، ويتمثل حل القانون فى عرض السلطان للبيع بالمزاد العلنى باعتباره مملوكًا لبيت المال، وعلى مَنْ يرسو عليه المزاد أن يسدد الثمن لبيت المال ويمتلك السلطان شريطة أن يعتقه فى الحال.

ويصبح السلطان حائراً بين سيف يفرضه على الناس دون أن يأمن معه من الخطر، وقانون يتحداه ولكنه يحميه من كل عدوان. ويقرر السلطان أن يختار «القانون»، فتنعقد جلسة المزاد العلنى، ويرسو المزاد على غانية لتصبح هى المالكة للسلطان، وترفض الغانية أن توقع عقد العتق فى الحال، وتفحم القاضى بالمنطق والقانون، لكنها - آخر الأمر - توافق على توقيع حجة العتق ولكن بعد أن يكون السلطان قد أمضى ليلته هذه فى بيتها ليخرج منه عند الفجر حراً مع صك حريته.. ويوافق السلطان على ذلك.

ويمضى السلطان ليلته لدى الغانية، حيث يعلم أنها ليست امرأة سيئة السمعة كما يتقولون عليها، وفى منتصف الليل يدبر القاضى مع المؤذن حيلة التعجل بأذان الفجر قبل موعده ليخرج السلطان من بيت الغانية، ويغضب السلطان للحيلة ويأباها، لكن الغانية لا تمانع فى اعتبار أن ذلك هو الفجر، فتوقع حجة العتق، وتودع سلطان البلاد.

ثانياً: تاريخ كتابتها

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية فى خريف عام ١٩٥٩ وهو فى باريس؛ وعندما ترجمت إلى الفرنسية فيما بعد أصبحت بعنوان: «اخترت»

ثالثاً: خصائص حكم الشريعة والقانون:

١ - ثبات الحكم: نرى القاضى يكشف للسلطان عن مزايا إقامة الحكم على الحق وليس على القوة؛ «فالسيف يعطى الحق للأقوى، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى؟ فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك... أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى... إنه يعترف بالأحق»

٢ - الحاكم الحقيقى

وتثبت المسرحية خلال المعالجة الدرامية، أن الحاكم الحق ليس هو ذلك الحر بالوصف القانونى، وليس هو ذلك القاهر بالوصف العسكرى، إنما الحاكم هو ذلك الذى يتصل بحقيقة الأوضاع اتصالاً مباشراً وحميماً، وينزل الناس منازلهم فيكون سبباً فى حريتهم؛ الحاكم «المحرر» أهم من «الحر» و «العارف» أهم من «القاهر»؛ وهذا ما قد صار عليه سلطان «الحكيم» عند خروجه من بيت الغانية؛ فمع فجر فى منتصف الليل يخرج السلطان جديداً، عارفًا بالحقيقة، حرا فى نفسه، قادراً على تحرير غيره، ليبدأ مع فجر الليل البهيم عصر جديد.

رابعاً: خصائص حكم السيف والقوة:

١ - تزييف الواقع

فالوزير أحضر النخاس الذى باع السلطان الحالى وهو طفل للسلطان الراحل؛ فبقدر واقعية وصدق هذه الواقعة يريد الوزير طمسها وكبتها، فإما أن يزيف الواقع أو يُكبت، وإما عقوبة الموت لمن يجترئ على إعلان واقع غير مرغوب فيه، وبذلك تتعارض القوة الظالمة مع أبسط أنواع الحقوق الطبيعية، حق التعبير الحر عن الواقع كما هو، فالوزير جاء بالنخاس ليعدم لأنه وصف للناس واقع السلطان الحالى من الرق والعبودية وأنه لم ينل صك عتق من مخدومه السلطان الراحل، كما أن الوزير يزكى لدى القاضى أن يعلن على الناس - كذباً - أن السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً... وأن الوثائق والحجج محفوظة لدى قاضى القضاة؛ فالوزير لايرى من ضرر فى طريقة الحل بالأكاذيب.

٢ - الهرب من المسئولية بقمع الآخرين:

فالوزير فاته أن ينبه السلطان الراحل إلى إجراءات عتق السلطان القادم، وتصور - خطأ أن عظم مزايا السلطان القادم كفيلة بالتغاضى عن حكم الشرع والقانون فى اشتراط حرية الحاكم كشرط أساسى لازم فيمن يسود على أحرار وعندما يكشف الحوار بين الوزير والسلطان عن غلطة الوزير، ليقرر السلطان للوزير أنه - أى الوزير - أراد أن يغلق فم النخاس ليئد الحقيقة فى جوفه بتسليمه إلى الجلاد، يعترف الوزير بذلك، ليدفن غلطته بدفن الرجل والحق معًا، وحجة الوزير فى ذلك «إذا قطع رأس هذا الرجل، وعلق فى الساحة أمام الناس، فما من لسان، بعدئذ، يجرؤ على الكلام».

٣ - الفصل بين الشرعية والحكم:

فالحكم ثمرة القوة والغلبة ، وليس صدى للشرعية والقانون؛ فالوزير يقرر أنه «ليس من الضرورى لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج، ودائمًا ما تكون مشكلة عن الحكم - فى ظل منطق القوة - ليست تحرى رأى القانون بقدر ما هى تحرى البحث عن طريقة التخلص من القانون.

خامساً: رمزية عمل الجلاد والخمر:

ويقرر الجلاد - فى الفصل الأول من المسرحية - المحكوم عليه بالإعدام ظلماً وبغير محاكمة، أنه لا يتقن عمله الدموى إلا إذا شرب خمراً وهنا تكون الإشارة فى الربط بين غياب العقل وفعل الظلم؛ فليس الظلم فعل عاقل بل هو فعل غافل عن الحق، ضرب شىء بخماره على العقل فحال بينه وبين رؤية الحق.. فمتى غاب العقل أمكن إتيان الظلم.

سادساً: دلالة الغانية:

والغانية - فى هذه المسرحية - هى ملتقى ثقافة الأمة ومحصلة الرأى العام فيها فالكل يجيئها والكل يفضى عندها بمكلون صدره هم يجدون عندها اللذة، وهى تجد عندهم المال والفكرة ومن هنا جاءت قدرتها على الشراء كما جاءت قدرتها على المحاجة.

ومن الممكن القول بأن لقاء السلطان بهذه الغانية التى اشترته فى المزاد العلنى، هو لقاء الحاكم بالشعب فهذه الغانية هى المحصلة العامة للشعب كفكر ورأى وانطباع، واللقاء معها لقاء مع «كل» أكثر منه لقاء مع

«فرد» وفى لقاء السلطان المباشر بها إسقاط للحواجز بين الحاكم الحق والمحكوم الحق، وعلى أرضية هذا المعنى يجب فهم دلالات كثير من العبارات المتبادلة بين السلطان والغانية من ذلك قولها:

- «فى الواقع، يا مولاى، إنها المرةً الأولى التى أراك فيها عن قرب»

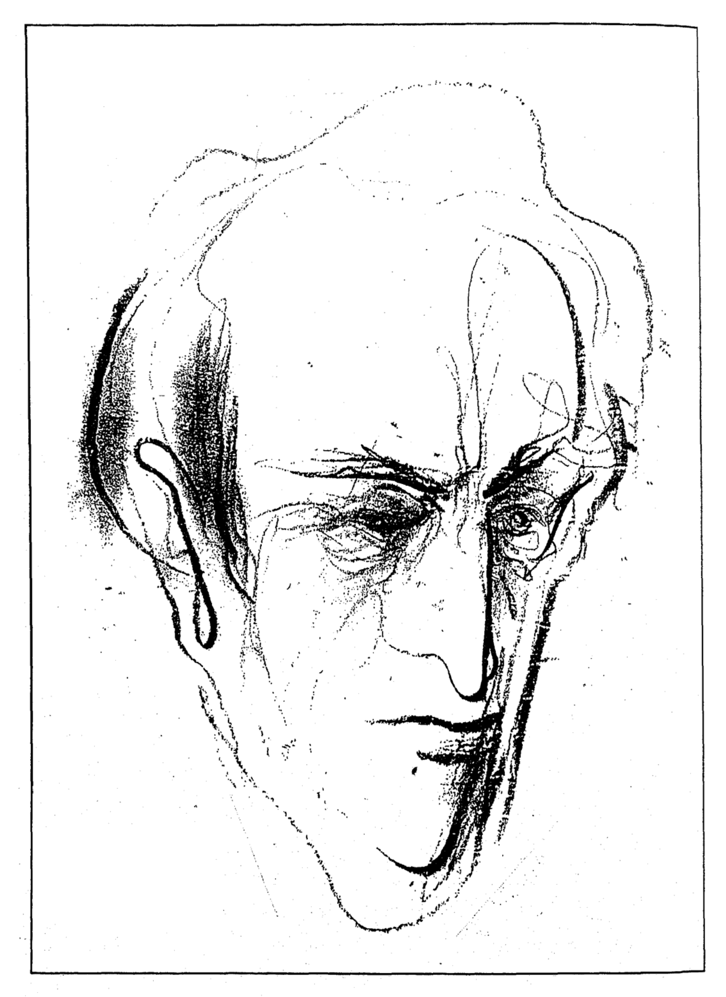
- وحقا لكأننا صديقان من عهد بعيد»

وبالتالى فإن القانون الذى قاد السلطان إلى أن يكون مملوكًا للغانية، يكون بمثابة القانون الذى قاد الحاكم إلى أن يكون مملوكاً للشعب، وسنجد - فى النهاية - أن المعنى القانونى للحرية - فى شخص الحاكم - إنما ينطوى على تناقض مؤداه أن حرية أى كائن إنما تكون فى أن يُسترق فى الموضع اللائق والصحيح، فحرية الحاكم فى أن يكون مسترقًا لشعبه.

وقد نظر توفيق الحكيم إلى الغانية - فى هذه المسرحية - باعتبارها رمزاً لـ «تلاقح الكل فى واحد»وهو ليس تلاقحًا جنسيًا وإنما هو «تلاقح فكرى»؛ ذلك لأننا لانرى الغانية فى مشاهد جنسية بل نراها فى حوارات فكرية تعبر ببساطة عن «رأى عام» بمنطق وبساطة وصدق؛ هناك حوار المزاد، وحوارها مع الحاكم كما أنها تعكس عاطفة قومية صادقة، نلمسها فى قولها للسلطان: «بلادنا لن يتاح لها أبداً سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك... لا... لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش.. أريد أن تبقى سلطاناً، كما أنها تؤكد المعنى الثقافى لعلاقاتها بالرجال وهو - بالتالى - ما يؤكد فكرة «التلاقح الفكرى» الذى يجعل من الغانية ممثلاً للرأى العام؛ فهى تقول للسلطان حين سألها عن صحبتها للرجال «تحلو لى صحبة الرجال من أجل أرواحهم لا من أجل أجسادهم».

وعندما يخرج السلطان من بيت الغانية مع فجر جعله القاضى يبزغ فى منتصف الليل.. مع فجر يدبلج فى ليل بهيم يخرج السلطان فيكون هذا الفجر ليس مجرد إيذان بمولد يوم جديد، بل هو إيذان بعصر جديد، فيه كسب الحاكم إلى جانب الحرية معرفة جديدة ومباشرة بالحقيقة، لقد عرف أن الغانية امرأة فاضلة شريفة، فأمر وزيره قائلا: «على أهل المدينة أن يحترموها.. هذا أمر». ■







الحداثة الروائية

نبيل سليمان

تمهيد:

قد يُروى أن شاتوبريان هو أول من استخدم كلمة الحداثة Modernite عام ١٨٥٩، فمن يكون العربى الذى فعلها أول مرة؟ ومتى؟

يعجل السؤال بالالتباس على الكلمة، ويحمّى الدلالة، ويتقلب فى أهداب الحياة، ويتمذهب، ويتخصص فى حدود الأدب أو الفلسفة، ويترامى بين التجريب والتحديث والتجديد والمعاصرة، والتغريب.

ولئن كان الغرب الأوروبى، فالأمريكى، يطلع هنا بقوة ودوماً، ولئن كان الأمر يصل اليوم ما بين ذروة يابانية وقاع هندى مثلاً، فإن ذلك يتعالق بنيوياً بالاغتصاب والتخلّف والتخليف، وببوطء، الزمن، وبالحمولة التراثية الطريفة والتليدة، ليغدو السؤال - عربياً - سؤال قرن ونصف، وليغدو بامتياز سؤال القرن الحادى والعشرين.

من ذلك كله، وعلى ضوئه، ستكون العناية هنا بالحداثة الروائية فى سورية، ولن أملّ بهذا الصدد من التوكيد على أن هذه العناية ستكون قاصرة وفقيرة كلما غفلت عن التعالق البنيوى بالحداثة الروائية العربية.

لقد ابتدأت (الحكاية) هنا مع الستينيات، وفارت فورتها منذ السبعينيات، وإن يكن منعطفٌ ما قد أخذ يرتسم منذ قرابة العقد. وسنكون فى عودة إلى ذلك، أما الإشارة الاستهلالية فهى إلى تواضع المساهمة النظرية النقدية والفكرية كلما تحدد القول

بالحداثة الروائية، ولكن أرسل بعض الكتّاب بعض الشذرات، فالتعويل على النصوص يفرض نفسه بقوة.

والإشارة هنا أيضاً هى إلى أنى لا أتقدم بهذه المداخلة كناقد، بل كروائى عاش (الحكاية) منذ بداية السبعينيات. وليس هذا التوضيح احتماءً بما سوف تظل تشكو منه هذه المداخلة، بل توكيد على غرقى فى الرواية منذ غرقت فى (مدارات الشرق) منتصف الثمانينيات، بعدما حاولت فى النقد كما فى الرواية طوال خمسة عشر عاماً. والتوضيح بالتالى أو التوكيد هو على أنى أتقدم بنظر فى المشهد، كواحد ممن عاشوه رواية ونقداً، أتأمل وأسوق ما لعله خبرة، وأنتظر ملهوفاً من يدقق ويثرى.

ولعل البداية تكون أصلح لو توفرت على ما يضفر الأمس القريب باليوم، والعامّ (الثقافى أو السياسى أو الاجتماعى..) بالخاصّ (الروائى)، ومن أجل ذلك أعود إلى ما أرسل ياسين الحافظ منذ عقدين فى سؤاله التالى: «كيف أمكن أن نجد بموازاة أو مقابل اقتصاد كالاقتصاد الفيتنامى، أكثر تأخراً وأشد فقراً من الاقتصاد العربى، ثقافة، وأيديولوجيا وسياسة على درجة ملحوظة من الحداثة، فضلا عن ثوريتها وتقدميتها»[١] ومن أجل ذلك أتابع أيضاً التشخيص اللاحق للحافظ فى قوله: «فى البلدان العربية تجنبت القوى التى تريد نفسها تقدمية التعرض للتقاليد، ورضيت بحداثة قشرية، توضعت فوق التقليد وعقدت مصالحة مدلّسة معه، بل أسهمت فى بعث التقليد وتجديده. فى حين أن الحداثة والتقليد نقيضان ولا يتصالحان، ذلك أن الأولى تتمحور حول المستقبل، فى حين أن الثانى يتمحور حول الماضى.. أضفْ إلى ذلك أن الفكر التقليدى الجديد العربى لم يعدم أن يجد فى الفكر الأوروبى، ما قبل البورجوازى، ما يدعم توجهاته المحافظة والسلفية، ويستعير منها قناع حداثة كاذب ومخادع..

بدون العقلانية والليبرالية والعلمانية لا حداثة ولا كونية فى الوعى»[٢].

تزامن حديث ياسين الحافظ مع حديث أدونيس المجلجل فى الحداثة بعمومها، وبالأدبى منها خاصة، والشعرى بالأخص، وما بين السبعينيات والتسعينيات تواصل القول فى الحداثة بعموميتها. هكذا استهلّ سعد الله ونوس التسعينيات بحديثه عن الحداثات البرانية الاستبدادية للأنظمة العربية، مميزاً بينها وبين الحداثة الأدبية والفنية، وملاحظاً أمواج الحداثة الزائفة التى أربكت الفكر[٣].

فى الآن نفسه نقرأ لجمال الدين الخضور أن الحداثة مفهوم بنائى تركيبى وحجمى، لا مسطح ولا قطيعى، بل تكاملى استمرارى وجدلى. وهى ليست مركبة من بناء واحد (الذات) ولا عملا جبرياً أو جمعاً حسابياً، بل صفة لحالة الكتلة الاجتماعية فى لحظة محددة بنسبة إلى الحلزون التطورى الصاعد، وتخضع لقوانين التراكم الكمى[٤].

وقبل ونوس والخضور وبعدهما تتواتر مساهمات حنا عبود ومحمد جمال باروت ونعيم اليافى وسواهم فى هذا الشأن، وصولا إلى مساهمة عبد الرزاق عيد للتوّ، وترجيحها لوقع الراهن المأساوى، وانتفاضة (حلاوة الروح) للخروج من أسر هذا الواقع، إذ بلغت حداثتنا - بتعبيره - حداً ترفض فيه الأراضى المقدسة وجود جيش عربى، لأنها تتطلع إلى المستقبل من خلال حداثة الجيش الأمريكى، وبما أن الحداثة قدر عصرنا، فليس لنا من خيار سوى قبول الحداثة الإسرائيلية بوصفها ممثلةً لحداثة الغرب الذى غدا أمريكياً بدوره..

هكذا استنقعت أزمة الثقافة الوطنية كسواها من الأزمات، فاستنقعت الثنائيات التى جاءت بها ولادة الحداثة العربية - والعالمثالثية - فى السوق إزاء ولادة الحداثة الأم فى المصنع. أما الولادة من جديد فتتطلب البدء من درجة الصفر، بالتأسيس لنقد الدولة والمؤسسات جميعاً، والمجتمع العربى لن يولد ثانية إلا عبر ثورة وطنية شعبية ديمقراطية فى مواجهة الزحف الأمريكى القادم[٥].

كذلك يقوم سؤال الحداثة فى أمسه ويومه، وإذ يتحدد فى الرواية فى سورية تقوم (حكاية) خاصة، فما هى؟

من العلامات السالبة:

هوذا الاشتباك المبكر للرواية والقصة القصيرة منذ أهلّت الستينيات بالشغل الحداثى لزكريا تامر وهانى الراهب ووليد إخلاصى وحيدر حيدر. وكل ذلك فى حضرة الشغل الحداثى للشعر، ومنذ السبعينيات سوف ينفضّ هذا الاشتباك، وباطّراد مع مُضىّ القصة القصيرة فى مسارها الحداثى الخاص، ومع اطّراد الأزمة الشعرية.

وهى ذى ريادة روايتىّ (شتاء البحر اليابس) لوليد إخلاصى و (المهزومون) لهانى الراهب تتواصل سريعاً فى السبعينيات، بأسماء ونصوص جديدة، كما تتواتر وتطور شغل الرواد. وتشهد السبعينيات مثل هذه الفورة فى الرواية التقليدية أيضاً، أما الثمانينيات فقد شهدت ذروة ذلك كله، وصولا إلى ما لعله منعطف روائى جديد، ولا يصحّ القول به إلا أن يكون عربياً، ولكن، وقبل الوصول إلى هذا الذى ودعت به الثمانينيات وأهلّت التسعينيات - وستكون عودة إليه - ترتسم علامات للشغل الحداثى الروائى فى سورية، منها:

١ - تعثر تقديم المفهوم، سواء على يد الروائيين أو النقاد. لكأن النصوص الروائية وحدها من يتكلم، أما اختلاط العمل على مستوى المفهوم فقد كان هو نفسه واحداً من عوائق تشكيله.

٢ - الفخامة والصخب والذاتية الموسومة بالنرجسية.

٣ - التتقين (من التقنية) وتسارع البحث الجمالى.

٤ - الشغف بالراهن واختزاله.

ولا تخفى صلة هذه العلامات بما ساقه هنرى لوفيفر فى الإرهاب الحداثوى وفى أوهام الحداثة. ويمكن إضافة علامات أخرى مما يختص بأصحاب النصوص، ومن ذلك التوهم بإمكان اختراق الفن للحياة من الخارج، أو هيمنة من راموا أن يكونوا نبلاء المشهد أو ترويج الآخر الحداثى وغير الحداثى، أو خلط الحداثة بالعالمية، أو الرطانة والتمذهب... فهل كانت الحداثة الروائية بذلك تقليداً كاريكاتيرياً للثورة الكلية المضيّعة التى لم تنجز، كما وصف لوفيفر الحداثة الأوروبية برمتها؟[٦].

لقد شدد محمد جمال باروت فى تشخيصه لأوهام الحداثة العربية على وقوعها ضحية أوهام أيديولوجية، إذ مذهبت النخبة

الحداثة كأيديولوجية للتقدم الاجتماعي. كما شدد على الوهم الأنطولوجي الذي أنتج نوعاً معصرناً من المعرفة الغنوصية الباطنية، تتوسل الرؤيا والحدس(٧). ولئن كان هذا التشديد يجد صداه الأدبي الأقوى في الشعر، فالصدى يتردد أيضاً، وإنْ بأدنى، في الرواية، مقابل ذلك تبدو مقاربة **عز الدين المناصرة** أكبر مخاطبة للحداثة الروائية في سورية، حين رأى أن الحداثة العربية برمتها ليست عربية، بل هي تقليد للحداثة الأوروأمريكية، وهي حداثة الكرنفال الانتقالية التي نعيش ولا نمتلك، ويقترب المناصرة أكثر حين يشخص في الحداثة الشعرية الرائدة، حداثة النهضة الشعرية، صفة الإرادوية التحديثية، وذلك بالتخطيط المسبق لنقل شكل الآخر الحديث واللحاق به، وبالتمركز على تحديث الشكل، مما ولّد ثنائية الشكل والمضمون، لينتهي بالحداثة كموضة وكإرهاب(٨).

أليس هذا أيضاً ما علق بالحداثة الماركسية؟

من المنجزات:

يحلو ما تقدم ما يغلب عليه السلب، وليس لحريص أن يخشى ذلك، فالأولوية هي للفحص والمواجهة، للنقدي، وبهدى من ذلك يمضي رسم علامات الشغل الحداثي الروائي في سورية:

١ - تهشيم العمود السردي - مثلما كان من قبل مع العمود الشعري - وبما يعنيه من تكسير الزمن الروائي، ونهاية خطيته واستقامته، كذلك: فرط وتفكيك الحبكة والعقدة، والانتقال منهما إلى الحوافز والأفعال الخصيبة المتفاعلة.

٢ - الإفادة من التقنية السينمائية، من لغة الكاميرا والسيناريو، من الإضاءة والتعتيم، من اختيار الزاوية وابتكارها واللعب بها، من المونتاج، من الدرامية والمشهدية. وفيما يتصل بالأخيرتين ليس لنا أن ننسى المسرح، ومنه كذلك الاقتصاد في الديكور والحوار.

٣ - تهشيم الطبيعة السلطوية للضمير الثالث (الغائب) في السرد، وللسارد عموماً، وبروز الضمير الأول (المتكلم)، بخاصة في صياغة جديدة للسيري في الروائي، ويأتي هنا أيضاً التلاعب بالضمائر.

٤ - الاشتغال على الموروث السردي الحكائي، وعلى الشعبي الشفوي منه.

٥ - تخلّصُ المكان من حضوره الشعاري أو السياحي أو البلاغي، وتخلّقه عبر مفهوم الفضاء.

هذه العلامات، شأنها شأن سواها مما يتصل بالتقنية كالوصف أو اللغة أو الشخصية.. هي موضوعية ومحايدة كما يحدد **رولان بارت**، ولذلك نجد الرواية التقليدية قد شرعت مبكراً تعلي بالحداثي في التقنية، ومثالنا الناصع لذلك هو **حنا مينه**، كما يتصادى ذلك في شغل **حسن صقر**، وعلى العكس أيضاً: يتواتر في الرواية الحداثية ما هو تقليدي من التقنية، بخاصة في السرد، وأحياناً في الشخصية، كما تدلك بعض أعمال **بديع حقي وخيري الذهبي ووليد إخلاصي وعبد النبي حجازي**، مما سبق لي أن سميته منذ مطلع الثمانينيات بتقليدية الرواية الحديثة(٩).

أليس ذلك شأن التطور والتحديث والتراكم والتفاعل بين التجارب والأجيال والمراحل، ما يتعاقب منها وما يتزامن؟

إن هذا التساؤل لا يغفل عن القطع والقطيعة، مما أحسب أن روايتيّ (المسلّة) و(جرماتي) قد فعلتاه، ومما تؤكده نصوص السنوات الأخيرة لكتاب جدد ومخضرمين، مثل **حليم بركات وخليل النعيمي وعلي عبد الله سعيد وخالد خليفة**.

اللغة والشعرية:

لكن العلامة الأكبر والأعقد تبدو في اللغة والشعرية.



فتَحَتْ وطأة الحداثة الشعرية، وللفكاك من أسر الرواية التقليدية، واستجابةً لنظر نخبوي مضبّب، وربما لغير ذلك أيضاً، ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية يتحدُّ في شعرية اللغة، بما يعلي ذلك من لعب الشعر الحديث - العربي منه والعالمي - بالمجاز والاستعارة والكناية، وبما يعنيه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومجددة مما لا تؤطره البلاغة التقليدية.

هكذا، وعلى يد الرواد، وأكثر فأكثر من نص إلى نص، جاء رهان الرواية الحداثية على البلاغة الجديدة المتأسسة في الإنشائية الجبرانية، وشرع الغموض يلفع اللغة والصورة، باطراد مع هذين النقيضين: الكثافة والمجانية.

وعلى الرغم مما تحقق بهذا الرهان من إنجاز تعبيري وتخييلي، إلا أن ذلك ظل في حالات كثيرة يفارق الطبيعة الروائية، كما كان الأمر مع الرواية التقليدية والبلاغة التقليدية، إذ لا فرق في المحصلة بين الهدر الذي عرفته هذه الرواية وهذه البلاغة سواء في التفاصح أو في استفاضة اللغة على الشخصية والوصف والسرد والحوار.. وبين الهدر الذي عرفته الرواية الحداثية بدعوى الشعرية، سواء في التفاصح المتعالي، أو التوشية والتزويق والاستفاضة التي تهلهل الشخصية والدلالة، من دون أن يجدي التعلل بالحساسية الجديدة والذائقة الجديدة، بل وعلى النقيض من مدلول تلك الحساسية وهذه الذائقة.

لقد تطلب الأمر قرابة ربع قرن ما بين مطلع الستينيات ومنتصف الثمانينيات قبل أن تنجلي للنظر طبيعة اللغة الروائية، وطبيعة الشعرية الروائية، بل الطبيعة الروائية برمتها، فيما كانت النصوص تشتغل بجدّ وتفاوت وتعثر، تسبق النظر كما تتعكز عليه أو ترتبك به وتربكه، ولم يكن تحقيق ذلك. كما لم يكن ما سبقه - بعيداً عن المسار النقدي بانكساراته وتعرجاته ولهاثه خلف حداثة الآخر وثورته على سلفه القريب، وبحثه عن لغته واصطلاحاته ومصداقيته في النصوص وتعاليه عليها وإرباكه لها وارتباكه بها، وصولا إلىٰ حالة أرقى كما تدلل جهود كثيرين في العقد الأخير، وليس على مستوى النظر فحسب، بل على مستوى التطبيق أيضاً.

هكذا تكشف السرد الأحادي الصوت والنبرة في الرواية التقليدية وفي الرواية الحداثية معاً. ومادام الوكد هنا هو الأخيرة، فتنبغي الإشارة بقوة إذن إلى ما تكشف منذ عقد - على الأقل - من فوارق بين الصوت الأحادي والنبرة الوحيدة والدلالة المغلقة والطبيعة المهيمنة للكلمة الشعرية، وبين تعددية الصوت والنبر وانفتاح الدلالة والطبيعة الاجتماعية للكلمة الروائية[١٠]، ولعل الأمثولة هنا قد تجلت في الدرس الباختيني، وفيه الأصل التاريخي الاجتماعي للكلمة الروائية بإزاء الأصل المطلق المتعالي والمقدس للكلمة الشعرية، والذي أخذ يتخلخل، فيما بات يقوى في الشعر من أمر السردية في العقد الأخير[١١].

وبالطبع، ليس الأمر بهذه البساطة، وما تحقق ليس بهذا الحسم. بيد أن المهم هو أن شغلاً آخر قد ابتدأ في النصوص وفي النظر، تتمايز فيه التعددية اللغوية في الرواية. ولم تعد الشعرية معه، كنسبة إلى الشعر، غرضاً روائياً أو قيمة روائية، فالشعرية بهذا النسبة تعني الشعر، أما الشعرية الروائية فنسبها هو الأدبية، أي أن شعرية الرواية هي أدبيتها، وهذا ما ينقل القول في عناصرها جميعاً. وليس في العنصر اللغوي وحده - نقلة أخرى وكبرى.

لقد شخص **إلياس خوري** في منتصف الثمانينيات أن لغة القصة - وأضيف: الرواية - هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي - وأضيف: الروائي - بأسره: العلاقة بين السرد والحوار، العلاقة بين التداعي والتعدد الحكائي، اللغات المختلفة في اللغة الوحدة...

ومن الحلول التي حاول الكتّاب، يعدد **خوري**: لغة للسرد ولغة للحوار، ولا تفوته تلك اللغة المشعرنة التي تمحو الفواصل بين عناصر القصّ المختلفة، كما تمحو الفواصل بين الكاتب والراوي والشخصية الرئيسية[١٢].

إنها الأوهام من جديد، ومن عجب: برهابها وإرهابها! إنه تصور النظر وأحاديته في شعرية القص، مما كابدت القصة والرواية والنقد طويلاً، ومازالت تكابد على يد كثيرين، بإزاء النقلة الحداثية التي حقق كثيرون، ليقوم ما لعله المنعطف الروائي العربي الجديد.

إنها (الشاعرية) الصناعية التي تقلد الشعر في تلك اللغة الرومانتيكية الصناعية التي يستخدمها الروائيون في رواياتهم، كما يعبر بألمعية **عز الدين المناصرة**، مؤثراً استخدام كلمة الشاعرية هنا على الشعرية. فهل تتشكل (الشاعرية الروائية) من الحالة والمشهد كما يتابع **المناصرة** السؤال؟ لنقرأ له: «لقد دأب بعض النقاد القراء على تطبيق مفاهيم شعرية مأخوذة من الشعر على الروايات، هذه المفاهيم تنطلق من شاعرية بعض المفردات والجمل في الرواية، حيث يقوم الناقد باقتطاعها من محجر الرواية ليعرض جمالياتها كجمل منقطعة عن مشهدها، وذلك باستخدام الإدهاش المفاجيء الذي يحدث نتيجة (التفاصيل المتناقضة) التي تخلق فجوة»[١٣].

وفي وقت مقارب يجيء القول بالحداثة الكهنوتية من **غالي شكري** في تشخيصه لشطر من النشاط الروائي الحداثي، اللغوي وغير اللغوي[١٤]. ويجيء أيضاً تشخيص **فيصل دراج** للكهانة الجديدة وتجسيدها للاغتراب اللغوي في قراءته للتجربة الروائية الحداثية لواحد من أهم أعلامها، هو **إدوار الخراط**[١٥]. ولقد مر بنا تشخيص **محمد جمال باروت** للوهم الأنطولوجي في الحداثة العربية، وإذا كان جماع ذلك أقل انطباقاً على الرواية الحداثية في سورية، إلا أنه يظل صالحاً لتشخيص بعضها، ولعل الإشارة إلى تجربة حيدر وحدها تكون كافية.

لقد وصل وهم الشعرية في اللغة الروائية إلى غاية الإصاتة، وهزج الألفاظ، وغنّة الغناء - والتعابير على التوالي هي **لفريال غزول، إدوار الخراط، حلمي سالم**، إلى الكتابة الإشراقية، إلى عناق الصوفية والماركسية. وجرّ ذلك ما جرّ على الكتابة الروائية من استلاب لغوي وتقني، بدعوى الغوص في الدخائل، وبدعوى التخييل والحلمية والأسطرة. وفي الآن نفسه، ليس لمنكر أن ينكر ما آتت هذه التجربة المعقدة والثرة من تخليص للغة الروائية التقليدية من اليباس والمحدودية، ومن خروج باللغة الروائية إلى آفاق جديدة، ومن تفجير لينابيع جديدة فيها.

في الدلالة التاريخية:

لا ريب أن ما تقدم سيجافي بعض التفاصيل، ويقصر عن خصوصيته بعض النصوص أو بعض الكتاب، وأنىّ لاستخلاصات أو تعميمات أن تقدر على الإحاطة الدقيقة التامة. لذلك يكون الرهان على صحة الخطوط والعلامات الكبرى، مما تطّرد صحته بقدر ما يتواشج مع التجربة الحداثية الروائية - والنقدية أيضاً - العربية، وبقدر ما لا يغفل عن الدلالة التاريخية.

ومن أجل هذه الدلالة يُلاحَظ أن التجربة الحداثية الروائية التي أعقبت زميلتها في الشعر، واشتبكت مع زميلتها في القصة، وزامنت زميلتها في المسرح، لم تلبث أن أعقبتها زميلة في السينما والنقد الأدبي، ولم تكن الفنون التشكيلية بعيدة عن هذا كله، كما أن الفوارق الزمنية محدودة بالسنوات المعدودة.

وهذه السلسلة الحداثية الإبداعية جاءت في مناخ لم يفتأ منذ بدايته يتأزم وينكسر على سائر المستويات.

إن هذا التفارق بين التطور الإبداعي والتطور العام، إذ يؤكد نقض القول بتلازمهما الميكانيكي، فإنه يؤشر إلى الجذوة الكامنة في التطور العام، مهما يكن الانطفاء والرماد، ومهما تكن التعقيدات والتعرجات في هذا التطور وفي التطور الإبداعي، إنها الجذوة / الشارة من جذوات / شارات تجأر الحاجة إليها من أجل غدٍ وضيء. وفي هذا أقرأ ما أقبلت عليه الرواية الحداثية من العامي واليومي، ومن عناية بالذات وتعالٍ على الآخر وعلى الواقع، إلى آخر ما سبق ذكره أو ما فات من سلبيات وإيجابيات وسمت جميعاً هذه التجربة بالراديكالية.

المرحلة الأولى في التجربة الشخصية:

أما بالنسبة لي، فلقد أقبلت على كتابة روايتي الأولى (ينداح الطوفان) بحمولة دنيا من هموم الحداثة. لكن ما كان ظاهراً وما كان كامناً من تلك الهموم أخذ يضغط عليّ سريعاً وبقوة، ومن كتابة روايتي الثانية (السجن) إلى ثالثتها (ثلج الصيف)، وفي ذلك الضغط أقرأ اليوم محاولة فاتحة وخاتمة (السجن) في أن تضارع الشعر الحديث، بالأحرى قصيدة النثر، وفي هذا الضغط أقرأ اليوم محاولة (ثلج الصيف) في جملة البناء الروائي، وفي أغلب مفرداته.

في هذه الرواية كان همي الأكبر أن أكتب بغير الأسلوبية التي كتبت بها الروايتين

السابقتين،وبغير الأسلوبية التقليدية التي كانت سائدة، والتي كنت ومازلت أحب. وإلى ذلك كان همي الأكبر أيضاً في أن أصنع انتمائي الروائي إلى التجارب الجديدة في الكتابة الروائية العربية والعالمية، سواء ما كنت أحب منها، أو ما كنت أقرأ قراءة الواجب، أوما كنت أتابعه كي لا أبدو متخلفاً أومقصراً أو جاهلا أو تقليدياً.

هكذا ضارعت (ثلج الصيف) الشعر في فاتحتها على نحو ما فعلت (السجن) سوى أن الأولى تابعت المضارعة في اللغة. ولعل ذلك هو ما جاء بالتناص مع نصوص شعرية(١٦)، بيد أن الهم الحداثي الضاغط جاء أيضاً بالتناص مع حكايات شعبية، وأحسب ذلك الآن أنه كان تجلياً مبكراً إلى هذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الروائية الحداثية، أعني: التناص.

لقد كان ذلك عام ١٩٧٣ (تاريخ نشر الرواية التي كتبت عام ١٩٧٢)، وتحضرني الآن رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، والتي صدرت عام ١٩٧٤، معلنة عن التناص مع شبكة تاريخية، فكان من أبرز علاماتها الحداثية الكبرى والرائدة.

أما ضغط الهم الحداثي على جملة البناء الروائي لـ (ثلج الصيف) فقد أسفر عن إفراد الأصوات الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في فاتحة الرواية وخاتمتها. وكان التيّمن هنا برباعية الإسكندرية وميرامار، هكذا راحت كل شخصية في (ثلج الصيف) تنقل السرد بضمير المتكلم نقلة فنقلة وعلى نحو متصاعد ومتقاطع ومتوازٍ معاً وهكذا تعلمت كيف يكون الراوي والسارد شخصية وحسب من شخصيات الرواية، فتتطامن قدرته الكلية الأليفة في السرد التقليدي، لتمضي الشخصية بحسبات حياتها الروائية.

ولعل هم الخروج من إسار الرواية التقليدية، والخروج على المناخ الثقافي والسياسي والإبداعي الذي ساد بعد حرب ١٩٦٧، هو ما قادني إلى أن أكتب (ثلج الصيف) مخاطباً تلك الحرب وذلك المناخ، من دون كلمة واحدة تذكر حرباً سوى في الإهداء، ولأني كنت أتشكك في أن تكفي إشارة الإهداء وحدها، فقد جعلت للرواية في طبعتها الأولى، بعد عنوانها الرئيسي عنواناً آخر هو (ما كان من السلطة والمسافرين حين سقط الثلج في الصيف على وطني)، وكنت حسبت أيضاً أن مثل هذا العنوان الطويل سوف يوّفر علامة حداثية أخرى للرواية، لكنني ما لبثت أن حذفته من الطبعات اللاحقة.

المرحلة الثانية :

كذلك كان الأمر منذ ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢، أعني: سنوات كتابة تلك الروايات الثلاث، أما سنوات النشر فكانت بين ١٩٧٠ و ١٩٧٣، لكن ضغط الهم الحداثي تضاعف كما تضاعفت همومي الأخرى، الكتابي منها وغير الكتابي. ولعلي لذلك شرعت ألتفت إلى النقد، وغرقت في القراءة، والمراجعات والمعارك الثقافية، وفي عيش أخصب وأعقد فأخصب وأعقد، وقد اقتضى ذلك أربع سنوات قبل أن أعود إلى الرواية، ثم رأيتني أغرق في كتابة (المسلّة) و (جرماتي) التي سبقت إلى الظهور عام ١٩٧٧، فيما تأخر ظهور (المسلّة) حتى عام ١٩٨٠، وقد أعدت كتابتها خلال ذلك، وظللت أنظر فيها وأعدّل مرة بعد مرة، حتى في البروفات الطباعية، وبأكثر مما فعلت في سائر ما كتبت حتى اليوم.

لقد كانت تجربة حاسمة بالنسبة لي. ولعل جنون الكتابة وحده هو ما قادني إلى هذه المغامرة في اختراق جملة من المحرمات السياسية والجنسية واللغوية، كذلك المغامرة في التجريب في أغلب مفردات وعناصر اللعبة الروائية، وبدءاً بالعنوان الذي استلهمت فيه النحت والنقش والتاريخ.

من المؤسسة العسكرية إلى حرب ١٩٧٣ وذيولها في حربَ الاستنزاف وفصل القوات والمفاوضات والانسحاب والتحرير والسلام، إلى الشبكة المعقدة للخطابات السياسية والأيديولوجية، الحزبية وغير الحزبية، إلى الشبكة المعقدة للجسم الاجتماعي في تنوعه وتناقضه وصراعاته ومصالحه وعلاقاته، إلى الشبكة المعقدة للفرد الذكر والأنثى في جسده وثقافته ومواطنيه.. هكذا، حاولت (المسلّة) أولاً، و (جرماتي) من بعد أن تقرآ وهما تكتبان، فكان تفكيكهما لتلك الشبكات كما كان تركيبهما، كانت مغامرتهما وكان جنونهما، وفي الحسبان أن مثل هذه المغامرة ومثل هذا الجنون من علامات حداثةٍ روائية، وليس كل حداثة روائية. ولعل التوكيد على أن الحداثة حداثات قد تأخر كثيراً في هذا السياق.

الحداثة الروائية



***

كيف تكون الجهارةُ في وجه السلطان السياسي والاجتماعي والفني أيضاً - روائية؟ كيف يكون اختراق المحرمات روائياً؟ هل تكفي الشجاعة أو الشطارية أو التمرغ باليومي وبالمدنّس والعامي؟.

في (ينداح الطوفان) كان التنطع بخاصة للسلطان الاجتماعي، وفي (السجن) كان التنطع للسلطان السياسي، أما (ثلج الصيف) فلعلها تنطعت لسلطان فني نقدي وروائي، وبالطبع، لم يكن الأمر، كما لن يكون باستمرار، على هذا النحو من التجريد، إلا أن الأسئلة السابقة، مضغوطةً بالهم الحداثي، كانت قد جعلت الأمر أكثر وضوحاً وصعوبةً وتعقيداً في آن، لكن الكتابة مضت بي. أجل، ومن دون أية فخامة لفظية، وبالضبط، ذلك ما كان من الكتابة الأولى حتى الكتابة الأخيرة للمسلّة ولجرماتي، ومن دون أي استهداف مسبق أو تعمّل. وهكذا سوف يغدو الشأن غالباً مع كل رواية تالية، بخاصة مع (مدارات الشرق).

التناص والتعدد في «المسلة» :

لم يكن في حصيلتي النظرية عن التناص غير أقل القليل، وعلى الرغم من أن نظرية التناص هي وليدة النصف الثاني من هذا القرن، وعلى الرغم من أن العالم كان في السبعينيات قد شرع يصغر ويقترب - من القرية - إلا أن عهدنا بالمثاقفة كان لايزال ديدنه التأخر عقداً أو عقوداً. أليس هذا ما كان مع البنيوية؟ أليس هذا ما كان مع نقد النقد؟

أمـا التناص نفسـه فـقـد تأخـر الإبداع الباختيني فيه عقوداً قبل أن ينعطف بالبنيوية في الأدب منذ السبـعينيـات، وفي مظانـهـا، فينقل حديثها من المستوى اللساني والنحوي إلى المستوى السيميائي، إلى المستوى الدلالي والوظيـفي ـ ومنه الأيديولوجي ـ فـيـتـراجع القول بانغلاق النص، ويتقدم ويتوطد سريعاً هناك وهنا القـول بالتـفـاعل النصي بين نصـوص الكاتب، وبين واحـدها ونصـوص أخرى أدبيـة وغيـر أدبيـة، وبالتـالي: تخلل الأجناس الأدبية والكتابة غير الأدبية للجنس الروائي، وصـولا إلى هجـانة هذا الجنس، وانسحاب القول بنقاوته، واستواء علامـاته الكبـرى في تعددية الأصوات واللغات، وفي الانفتاح والتجريب.

وبالعودة اليوم إلى (المسلّة) تنبثق أمـامي وثائق جمة تخص حـرب ١٩٧٣ وسواها من مذكرات شخصية أو كتابة سياسية وتاريخية أو تراث سردي أو شعري، أو شعر مترجم أيضاً.

وكان أمام (المسلّة) بالتالي ذلك السبيل الذي سمتـه ناتالي ساروت بـ (البـحث)، وهو ما لم يكن بحسباني حتى ذلك الحين، إلا أن (المسلّة) راحت تتوسل (البـحث) وسـواه لتنجز تناصّـهـا مع النصوص الغـربيـة بلا خوف ولا تدليس.

تلك كانت تجربتي الأولى مع (الوثيقة) في الرواية، وسرعـان مـا تلاعـبت الكتـابة بأشكال التناص: تعيد الصـيـاغـة، تقـتـبس وتضمن، مما يحلو لبعض نقادنا المتـأخرين أن يروا فيـه سبقًا نقديًا تراثيًا إلى التناص، وبين الوثيـقة والمتناصّـات الأخـرى ـ ومنها الشفوي ـ راحت الكتابة تتلاعب بالمستويات اللغوية لتتناغم مع طبيعة الشخصية وطبيعة المتناص أو الحدث أو الحالة، ومن هنا كان ـ على سـبـيل المـثـال ـ لما يوسم بالبـذاءة، لما يقوّي حضور المدنّس ـ حضوره القوي، كما كان حضور ما للانثيال أو الدفق اللغوي في سبيكة لا تأبه بعلامات الترقيم، مما سبق إليه صنع الله إبراهيم، ليلحق به آخرون، كما لحق هو بالسابقين من غير العرب.

السيرية والضمائر:

إلى جـانب التناص وتـعـددية اللغـات والأصوات، كـانت «المسلّة» تجـربة أخـرى تتصل بالسيري في الرواية، وبالضمائر.

فـالروائي يعلن اسـمـه الأول فـقط، وهو اسمي الأول نفسه، لا، لم يكن ذلك إعلاناً، بل انتزاعاً معلناً، لنقف الآن بإجلال أمام تجربة غالب هلسا، ابتداءً من (الخماسين).

هذا الالتـبـاس بين اسم المؤلف واسم الراوي ليس بالالتباس المهم فيما بين الرواية والسيـرة، ولا في السيـرة الروائيـة أو الرواية السيـرية، إلا عند من يستـسـهل القـول، أو تنقصه عدّة الدرس.

ليس عسيراً أن يشار إلى أشتات شخصية تتصل بي في «المسلّة»، أجل، إن فيـهـا من ذلك، كـمـا كـان في روايتي الأولى، وكـمـا سيلي في (قيس يبكي) و (هزائم مبكرة)، بيد أنها أشتات وحسب، شأنها شأن أية (مادة) روائية (خام).

ولعل راوي (المسلّة) قد ضاعف الالتباس إذ تقدم بضـمـير المتكلم، لكن ذلك قد يكون أعاني ـ وكما يفترض عادة بضمير المتكلم أن يكون ـ على تعبير أكثر حرارة وحميمية في مـقـامـات شتى، وقد يكون ذلك أيضًا مـا يسّر للشعري ـ نسبة إلى الشعر ـ أن يلفح في مقامات شتى، ليضيف مستوى لغوياً آخر، أما توفيـر حرية أكبر للعب المخيلة، مما يقرن عادة بالضـمـيـر الأول، فلا أحسب أنه كـان كـذلك، لا في (المسلّة) ولا في (قيس يبكي) التي كتبت من بعد بعشر سنين، وهما النصان الوحيدان اللذان كتبت بذلك الضمير وحده.

فـفـي الزعم أن الرواية حـاصــرت استطالات ضمير المتكلم الروائية المعتادة، بالحـوار، وبمتطلبـات التناص، وبماركّب التخييل من عناصر أولى في حدث أو علاقة أو حالة أو مشهد، وكان ذلك متعمداً كي لا تتـضـخـم الذات الساردة أو الكاتبـة، كي لا تسقط أي من هاتين الذاتين على الموضوع، أو على الأقل كي لا يكون ذلك الإسـقـاط مبهظاً أو فادحاً، ولم أتابع في «المسلّة» ضمير المتكلم إلى مـا يزيد التبـاسه بالسيري حين يستبق الزمن، أما ما جاء من ذلك في (قيس يبكي) مما اقتضاه النظام الروائي العام، أو جملة البناء، فقد جاء في تنفيذ الفـقـرات/ الفصول.

وإذا كان ضمير المتكلم في المعتاد شاهداً، كما يذهب رولان بارت، فقد كان بالنسبة لي مشاركًا، ولئن كان هذا الضمير، بحسب بارت أيضًـا، أقل روائيـة، والعل الأكـثـر مباشرة عندما تظل الحكاية دون المواضعة، إلا أن «المسلّة» و «قيس يبكي» لعـبـتـا على التماهي بين المؤلف والسارد، وهذا مـا يصنع بتعبير بارت نفسه الاشتباه بالذاتية، أي الموضوعة الروائية النموذجية(١٧).

«جرماني»:

أما في «جرماني» فثمة عناصر أخرى، أجملها فيما يلي:

١ ـ التركيز على الأفعال الصغيرة وإثراء الحوافز، لتأتي الأفعال الكبرى على نحو آخر، بخاصـة مـا يتصل منها بدقائق العيش إثر الانسحاب الإسرائيلي، وفي مجرى الصراع على بناء جرماني الجديدة.

٢ ـ تفتيت الحدث مما اقتضاه ما سبق كما تأتّى منه. ومثل ذلك كان اختفاء أدوات الربط اللغوي، وكانت غلبة الجملة القصيرة وتوترها في السرد والوصف والحوار.

٣ ـ كتابة السبيكة، ابتداءً من الفقرة أو المشهد، وانتهاء بالنص كله، ولذلك يقوم في الآن نفسه الوصف والحوار والمونولوج والحلم، وتتـصارع الشخـصـيات والأفعال، ويتشظّى الزمن، بخاصـة كلما اتصل الأمـر بالحاضر الروائي، أي بزمن الانسحاب وما بعده.

ولئن كـانت «جرماني» قد نادت «ينداح الطوفـان»، في شـخـصــيـة نايف وهو نداء الخمسينيات ومطلع الستينيات، فها هي اليوم، وبعـد أقل من عــقــدين، تنادي حـاضــر المفـاوضـات والسلام والانسـحـاب والبناء/ الصـراع الذي يلي، فـهل هذا هو أيضـًا نداء المستقبل القريب على الأقل؟

المرحلة الثالثة:

في مطلع الثـمـانينيـات انعطفت، رواية هاني الراهب (الوبـاء) بما ابتـدأته الرواية التـقليـدية على يد صـدقي إسـمـاعـيل وفارس زرزور، مما شاعت تسميته بالرواية التاريخية أو التأرخة الروائيـة، وليس لنا أن ننسى هنا مـا رادت إليـه من ذلك بعض النصـوص الحداثيـة مـثل «ملكوت البسطاء» لخيري الذهبي و «الفهد» لحيدر حيدر.

بالمـقـابل كـان أغلب الإنتـاج الروائي الحداثي يعكف على الراهن وعلى الرغم من أن الزمن كان قصيراً جداً ـ ثلاثة عقود بالكاد ـ فقد أسرع إلى ذلك الشغل برمته السؤال عن الراهن والتاريخ، ولتقريب ذلك الآن أتساءل: هل صـارت «ألف ليلة وليلتـان» لهـاني

الراهب رواية تاريخية، لأنها اشتغلت على حرب ١٩٦٧؟ هل كانت روايتا «بقايا صور» و «المستنقع» لحنا مينا روايتين تاريخيتين لأنهما اشتغلتا على العقود الأولى من هذا القرن؟ أما «المسلة» و «جرماتي»، واللتان اشتغلتا على حرب ١٩٧٣ بعيدها بثلاث سنين، فهل غدتا اليوم تاريخيتين؟.

لقد توقفت بعد كتابة هاتين الروايتين قرابة سبع سنوات عن كتابة الرواية، شغلني خلالها النقد والعيش والسؤال القلق عما أنجزت في روايات خمس عبر مرحلتين قصيرتين، وأكبر من ذلك قلقًا وتبريحاً كان السؤال عن خطوة تالية ومرحلة أخرى.

في تلك الوقفة كانت قد اجتمعت لدى حصيلة ما للنظر في أمر الرواية بين التاريخ والراهن، لكنّ الكتابة نحّتْ ذلك جانبًا، وأقبلت فيما لعله نقلة بين مرحلة ومرحلة، فكانت «هزائم مبكرة» و «قيس يبكي». واشتغلت الأولى في التاريخي والسيري بعودتها إلى الخمسينيات ومطلع الستينيات كالروايتين الأوليين: «ينداح الطوفان» و «السجن»، أما «قيس يبكي» فاشتغلت أيضاً في السيري والتاريخي، ولكن في فضاء آخر، يترامى بين الثلاثينيات والثمانينيات، ومن ألمانيا والكونغو وبلجيكا والشارقة وبيروت إلى دمشق وحلب وتونس، وإثر ذلك مضت الكتابة إلى ما لعله مفصلها الحاسم ومغامرتها الأكبر عبر «مدارات الشرق».

قبيل ذلك، ومعه، كانت قد اكتملت خماسية عبد الرحمن منيف «مدن الملح»، وكانت قد صدرت «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، و «التلال» لهاني الراهب، وجزءان من «التحولات» لخيري الذهبي، ومثلهما من «رياح الشمال» لنهاد سيريس. ولسوف يتواصل هذا الخط الروائي في التسعينيات فيما صدر لعبد الكريم ناصيف وفواز حداد ونادية خوست وجمال الدين الخضور وفيصل خرتش ووليد إخلاصي، وربما سواهم مما لم يتح لي متابعته، ومن جديد عاد سؤال الراهن والتاريخ، بسذاجته السابقة، يتفاصح بالرواية التاريخية والتأرخة الروائية وبالهروب من الراهن.

غير أن السؤال نفسه تجدد وتعمق في الشغل الروائي، الحداثي منه والتقليدي، ولم يعد الأمر أن يعود حيدر حيدر إلى الثورة الجزائرية مثلا، أو أن يعود فواز حداد إلى نهاية الثلاثينيات أو إلى نهاية الأربعينيات.

وعلى الرغم من أنني كتبت «مدارات الشرق»، وحاولت قراءة الفورة الروائية للثمانينيات وصولا إلى اليوم، سواء في سورية أو في المشهد الروائي العربي كله، على ضوء ما تيسّر لي من حركة الرواية العالمية، على الرغم من ذلك فإنني بتّ أكبر تهيباً في الإجابة عن ذلك السؤال. والشأن نفسه كان في صدد الأسئلة الأخرى التي تتصل بالرواية، بشغلي وبشغل سواي فيها، وبالنقد أيضًا، بخاصة ما يتمحور من هذه الأسئلة حول الحداثة الروائية، وما لعله منعطف روائي عربي جديد ابتدأ منذ عقد[18].

هكذا أتابع مشدداً على أن الأمر لم يكن، لا في الرواية الحداثية ولا في الرواية التقليدية، هروباً من الراهن، لا في سورية ولا في المشهد الروائي العربي الذي أذكر الآن من تسعينياته من المغرب (مجنون الحكم) لسالم حميش ومن مصر «غرناطة» لرضوى عاشور... ولا أدري إذا كان من المهم أن أستطرد فأذكر من المسرح أيضًا «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس.

على النقيض من دعوى الهروب، كان الأمر ومازال حفراً في الذاكرة من أجل استيعاء الراهن والتأسيس لمستقبل، كان بتعبير سليم دولة جراحة في الذاكرة، وبالتالي: واحدة من الاستجابات لتعقيدات الراهن، ويلحّ لفهم ذلك السؤال عن المشروعات الفكرية التي تواترت في التراث العربي الإسلامي وفي تراث النهضة القريب، كذلك السؤال عن المشهد السياسي والاجتماعي وذلك الحراك العنيف والإفلاس والخطاب الأصولي المجلجل، مما ترافق منذ عقد مع الزلزلة العالمية التي عجلت بحرب الخليج الثانية وانهيار الاتحاد السوفياتي... إلى آخر المفردات التي نعيش اليوم.

وفيما يخص الحداثة الروائية يرتسم المحوران التاليان منذ منتصف التسعينيات:

١ ـ المتابعة المرتكزة على حصيلة عقدي السبعينيات والستينيات، حيث ظل بعض الشغل حبيسًا/ طليقًا في إطار ما سبق تحقيقه، سوى أن الرؤية تضاعفت راديكالية واستفزازية ومأساوية.

٢ ـ المضي إلى مغامرة جديدة، وفي هذا سأفصل قليلاً.

المنعطف الروائي الجديد:

في أكثر من مقام عبرتُ خلال السنوات القليلة الماضية عن أن هذا (المحور) إذ يحفر في الذاكرة الجمعية، إنما ينهض بالتأسيس الكلاسيكي الثاني، والأخير، للرواية العربية[19]، ورمّزت لهذا التأسيس بـ (مدن الملح) كما رمّزت للتأسيس الأول بـ (ثلاثية نجيب محفوظ)، ولا يغيب عن هذا الادعاء ما صرح به آخرون، بازدراء أو بابتهاج، من فورة جديدة للرواية التقليدية أو من تحديث لهذه الرواية، أو من تقليدية الرواية الحداثية، كتشخيص يجافي أو يقصر عن تعقيدات وثراء الواقع الروائي، مما تبدى في هذا المحور.

حين أرسلت ذلك التعبير كنت في استراحة بين إنجاز الجزءين الأولين والأخيرين من (مدارات الشرق). وكان مشروع الرواية قد أخذ يتبلور، وطموحات الكتابة فيه قد أخذت تسفر، ومن بعد دأبت، كلما تسنّى لي، على أن أفكر بصوت عال فيما فعلت، وفيما يجري في المشهد الروائي[20]. ولم يعد التعبير (التأسيسي الكلاسيكي الأخير) كافياً. بل بات واحدة من علامات منعطف روائي يتعزز وهو يتخلّص من ترجيح ما تحقق خلال ربع قرن على يد الرواد خاصة، بخاصة من ترجيح أوهام الحداثة ما تقادم منها وما يجدّ. ولعل التصور التالي أن يكون مفيداً في بلورة ما تحقق وما يجري، مؤكداً أنه بعض ما علمتني (مدارات الشرق)، وعلى أنه بما ينطوي عليه من ثغرات ينادي الكتّاب والنقاد للحوار فيه وتصحيحه وتعميقه وتطويره، ولكن ليس ـ البتة ـ بالقفز فوق النصوص، ولا بدافع النيات والطموحات وحدها.

١ ـ صدمة الحداثة والواقعية:

خلال عقود معدودة رجّتْ صدمة الحداثة كل شيء، ومادمنا في حدود الرواية، فمن الضروري أن يظل حاضراً ما جرى تشخيصه حتى الآن من سلب ومن إيجاب، من منجزات وأوهام، وكما في النقد، كذلك في الرواية، بدا الأمر منذ قرابة العقد كأنه صدمة جديدةللواقعية ـ ترا واقعيات كما الحداثة حداثات؟

أما ما طرأ مع صدمة الحداثة من تغنٍّ، فشأنه شأن ما طرأ مع الواقعية أو سواها من تاريخ الرواية القصير، حيث بات - بالمعنى البارتي المشار إليه سابقًا أدوات موضوعية محايدة، وسوى ذلك بات قاصراً عن الأسئلة التي جدّت أو تراكمت حتى انفجرت منذ عقد، سواء بحرب الخليج أو التفكيكية أو الأصولية أو السلام الأمريكي الإسرائيلي أو إقبال الشعراء على كتابة الرواية، إلى آخر ما يزخر به الإيقاع العربي والعالمي.

هل من المصادفة أن يصدح في المغرب مثلا منذ عام صوت نجيب العوفي وآخرين بالحاجة إلى صدمة الواقعية، أو بابتدائها فعلا؟ وكيفما يكون الأمر، ألا ينهض ذلك على كل ما تحقق مع صدمة الحداثة؟

٢ - الشخصية:

مرّ حين أخذ فيه الخطاب الروائي الحداثي العربي - ومنه السوري - يردد التشكك الشكلاني بمفهوم الشخصية الروائية، مما ابتدأه منذ مطلع القرن توماشيفسكي، ولم يتواصل حتى عقود قريبة، وكالمعتاد، تأخر الصدى العربي عن الصدى الأوروبي، لكن الترجيح السوري ظل رطانة شكلانية حداثية واهية، يتمطق بها بعض النقد، وبأقل، بعض الرواية، وتفتقد التجسيد في نصوص.

وفي الآن نفسه، فإن هذا التشكيك وسواه مما رافق التهشيم الحداثي للرواية التقليدية، على مستوى الشخصية وعلى سواه، لم يلبث أن أسفر عن تكوين آخر للشخصية الروائية، يصحّ فيه التصور الأحداث لها، والذي أسرع إلى تجاوز المفهوم الشكلاني، إذ أفسح للتلقي في تركيبها، فلم تعد خلقًا ناجزاً للنص ولصاحبه، وغدت بالتالي علامة، بدالّها ومدلولها، وجاء مفهوم الفاعل الروائي، ليدفع بالشخصية الروائية إلى أفق يتجاوز إشكالية البطل السلبي والبطل الإيجابي كما يتجاوز إشكالية توثين الشيء ونفي البشري مما عبرت عنه زمناً تجربة آلان روب جرييه ورفاقه، وكل ذلك على سبيل المثال، ما الذي قدمت في الشخصية «مدارات الشرق»؟ أهي حقًا الاستدارة عن المألوف والإقبال على الجماعة عبر المهمشين والنكرات؟

لقد كان ذلك واحداً من الأسئلة الأولى لكتابة هذه الرواية، ولعله بوسعي اليوم أن أقول إن مفارقة بطولة الفرد أو الأسرة أو الزقاق أو الحارة من مألوف الرواية التقليدية والحداثية، إلى رحاب بطولة (الجماعة)، كانت هي الوكد. وليس ذلك بمقتضى عشرات الشخصيات الخيطية (الثانوية)، بل بمقتضى عشرات الشخصيات الفاعلة، عشرات الفاعلين وليس الأبطال. ولا يخفى العبء والتحدي هنا، إلا إذا كانت الرواية غير معنية بتوفير الخصوصية والحضور لكل شخصية، وعندئذٍ لن تتوازن الرواية، وقد تأتي على نفسها جراء ذلك. ولست أخفي الغبطة بما يبدو أنه يتواتر في هذا السبيل، ومن آخر ما قرأت منه رواية «ذلك الربيع» لأسامة غنم، إذ وجدت خصوصية وحضوراً لأكثر من عشرين شخصية في حدود مائة وخمسين صفحة، فالعبرة ليست في الحجم ولا في الأجزاء. وأقول ذلك، و «مدارات الشرق» تتحدى بصفحاتها الألفين وأربعمائة، ومثلها تفعل أجزاء روايات خيري الذهبي وعبد الكريم ناصيف ونهاد سيريس، هذا في سورية، وسوى ذلك في سواها، وحسبي أن أشير هنا إلى إبراهيم الكوني. على أن هذا الاستطراد إلى الحجم والأجزاء يعيد القول إلى ما سبق في الراهن والتاريخ والتأسيس الكلاسيكي الثاني والأخير، فضلاً عما يستدعيه من قول آخر في التناص ولغة الكتابة والمعرفي في الرواية، وليس أخيراً: في إشكاليات التلقي.

٣ - بالمفهوم الجديد للشخصية نمضي من الذكرة الاجتماعية إلى المعرفة الروائية، ومن المتفرد إلى الكثير، سواء عبر شخصية واحدة أو عبر مائة، كذلك نمضي - بل بسبب ذلك - إلى تعددية الأصوات واللغات.

٤ - الحفر في التراث السردي العربي، وهو ما دعوته في «مدارات الشرق» بالتغريبة، حيث البداوة الروائية، بمعنى الترحال والفضاء المفتوح والهجرات والتهجير والسفر والمغامرة وبكارة الروح والمكان. وعليّ التنويه هنا على الأقل بتجربة هاني الراهب في «ألف ليلة وليلتان»، وبشكل خاص: برواية خيري الذهبي «التحولات».

٥ - التعقيد والاستمرارية كأسّ للفن الروائي. ومن ذلك يكون فرط الحبكة والتوالد السردي ونشاط الحوافز وحاكمية الانسجام الموسيقي.

٦ - تنطلق فسيفساء الكتابة من الفسيفساء الاجتماعية والفكرية والروحية، من الفسيفساء المحلية والكونية، لتكون كتابة جديدة وقراءة جديدة. فالشيفرات التي لهذه الكتابة الروائية تنادي القراءة التي تؤولها، وتفتق في دلالاتها، بعيداً عن المألوف في التزجية أو التربية بالعصا أو الأجوبة القاطعة.

٧ - إنها الكتابة الروائية التي تفتتني وتتجدد وتتعدد وتتهجن بالعامّي في الحياة والخبرة والحكمة والمقموع والمسكوت عنه والمنسي، وسواء في اللغة - وههنا إشكالية عربية قائمة بحد ذاتها - أم في الأغنية والمثل أو الأسطرة ولعب المخيلة، أم في تركيب الشخصية والخصوصية والنكهة المحلية...

٨ - لمن يربط بإحكام بين ضمير الغائب والقصّ الكلاسيكي أود أن أذكّر بما رأى رولان بارت في هذا الضمير، سواء كوسيلة أولى لسيطرة الكاتب على القارئ، أو كعلامة على ميثاق واضح بين الكاتب والمجتمع، أم كمواضعة لم تناقش، أم كارتهان لمفهومين متعارضين للأخلاق.. وصولا إلى أن ضمير الغائب هو أكبر من تجربة أدبية، هو فعل بشري يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود، ومن دونه سيكون العجز عن الوصول إلى الرواية[21].

من النقد ما يردد أن ضمير الغائب يجعل الراوي ديكتاتوراً، والسارد إلهًا. وتؤيد هذه الدعوة نصوص جمّة. ولكن الديكتاتورية والألوهية الروائية ليستا وقفًا على هذا الضمير، بل ربما كان ضمير المتكلم سانحة أكبر لهما، وثمة نصوص جمة تؤيد هذا الادعاء، ولأني كتبت «مدارات الشرق» بخاصة بتّ أقدر على الجهر بما يرسله النقد أيضًا أقوى فأقوى، من أن أمر الديكتاتورية بالألوهية ليس كذلك، وبين يدي الكاتب من التقنية ما يمكّنه من محاصرة القامع في الراوي أو السارد، فضلاً عن أن الأسّ هو في مفهوم الكاتب للرواية وللكتابة ولنفسه.

وإذا كانت دمقرطة السارد مسألة إجرائية، فهي تتأسس في مفهوم بعينه، وهذه الدمقرطة تتفرز في النصوص، وليس فقط بالتلاعب بالضمائر الثلاثة، ولا بتوسّل الحوار.

خاتمة:

عليّ الإفصاح بأن ما تقدم يود فيما يود أن يشير إلى «ما بعد الحداثة» في الرواية العربية، ومنها السورية، ومن دون أن يلتبس ذلك «بما بعد الحداثة» لدى الآخر[22].

هل يكون ذلك هو المنعطف الروائي العربي الجديد؟ وماذا يكون إذن هذا الذي طرأ في العقد الأخير؟ إلى أية آفاق يمضي، وإلى أي مستقبل روائي يشير؟ وماذا في ذلك من قراءة نقدية لهذا المسار الروائي منذ الستينيات حتى اليوم؟ أم أنها الأوهام وحسب؟.

لقد أقدمت على كتابة ما تقدم مشغولاً بهذه الأسئلة، وهأنذا أصرح بها أخيراً، وأمامي أربعة نصوص لكتّاب جدد هي «موجز تاريخ الباشا الصغير» لفيصل خرتش، «اختبار الحواس» لعلي عبد الله سعيد، «ذلك الربيع» لأسامة غنم، «رقصة العراة ـ المفجوعة» لجمال الدين الخضور، وقد صدرت جميعاً بين عامي ١٩٩٠ ـ ١٩٩٤.

في هذه النصوص تتجلى أصوات جديدة، كما يتجلى ترجيع ما للحداثي الروائي الأسبق، واستثمار لمنجزاته، فالشعري والفكري يضغطان على «رقصة العراة»، وسؤال التاريخ والرواية يستعاد بها، والتخييل يجنّ جنونه في «اختبار الحواس»، وفي الشطر الأخير خاصة من «موجز تاريخ الباشا» حيث يستعاد بجدية أكبر سؤال التاريخ والرواية، وفي هذه كما في «ذلك الربيع» سيستعاد سؤال الشخصية الكثيرة، ونكهة الفضاء وخصوصيته، وفي «موجز تاريخ الباشا» يتفجر العامي والشعبي. وفي «ذلك الربيع» يتخلّق الشعري ـ من الشعر ـ في اللغة الفنية والصورة الجديدة الطرية، كما يتخلق المسرحي في الحوار. وتتعدد في هذه الرواية كما في «موجز تاريخ الباشا» اللغات والأصوات بألمعية. وفي الروايات الأربع يصهل الراهن ويسأل المستقبل. بل إن الدكتور/ الديكتاتور في «اختبار الحواس» ليبادي عالياً مآل الباشا صغير في رواية خرتش، حين غدا عثمان العثماني، وبات لكل من الديكتاتورين فرّامته للّحم البشري. ولأني سأعود إلى هذه الروايات في مقام منفصل، أكتفي بهذه الإشارة، وبالإشارة الأوجز إلى هذين الملمحين من جديد الرواية في سورية: الملمح الأول كما عبرت عنه (طائر الحوم) لحليم بركات و «القطيعة» لخليل النعيمي، حيث تجريب جريء وجديد في السيري والروائي، والملمح الثاني كما عبرت عنه تجربة سليم بركات، من بين الشعراء الذين يسرعون إلى الرواية، وحيث تجريب جريء وجديد في شعرية السرد وفي كثير مما سبق من التناص إلى التاريخ إلى التعددية إلى الفضاء...

وإذ تعود الإشارة إلى ما سبقها، ألا يقوى الميل البادي فيها إلى حداثة أخرى، إلى منعطف، إلى ما بعد الحداثة الروائية في أقل من ثلاثة عقود؟.

ولئن كنت أقرأ لمحاً لهذا الميل في بعض أعمالي الأولى، وجلاءً أكبر له في «مدارات الشرق»، فإنني أتطلع إلى الغد الروائي، الشخصي منه والعام، ملاقياً إشاراته إلى مغامرات أكبر وجنون أكبر وعقل أكبر، ومما يحدو لذلك الغد ـ وهو كثير ـ أسجّل النسب الروائي إلى الواقع البسيط والمعقد إلى العادي والحلمي، إلى نقد لن يقيس على الحداثي الغربي، إلى المنمنمات والحباحب والجزئيات النفسية والاجتماعية والثقافية، إلى الكيمياء والتجريب، ولأن التطلع إلى الروائي وغير الروائي، الشخصي وغير الشخصي، ليس نتفاً معزولة ولا متطايرة، ويتأسس في زمن بعينه، ويعجل إلى القرن الحادي والعشرين، لذلك ولسواه أردد من الحداء بخاصة مع بيرمان الأمريكي: نحن بحاجة إلى ماركسي حداثي، ليس فقط لأنه موجود، بل لأن لديه شيئاً مميزاً ومهماً يقوله. وماركسي يستطيع أن يحدثنا عن الحداثة بمقدار ما تستطيع هذه أن تحدثنا عنه، والمزاوجة بين الماركسية والحداثة تذيب الجسم المفرط الصلابة في الماركسية، أو تدفئه على الأقل، وتمنح الفن والفكر الحديثين صلابة جديدة».

إذن: لابد من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعية عصرنا، أيكون ذلك صدمة جديدة؟ ■

الهوامش

(١) ياسين الحافظ: التجربة التاريخية الفيتنامية، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٦، ص ٣٠.

(٢) ياسين الحافظ: الهزيمة والأيديولوجيا، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٣٧.

(٣) انظر: قضايا وشهادات، العدد ٢ صيف ١٩٩٠، ص ٢٢.

(٤) انظر: الهدف ١٩٩٠/٧/٢٢ تحت عنوان: الحداثة وبؤس الثقافة.

(٥) عبد الرزاق عيد: الثقافة الوطنية/ الحداثة، دار الصداقة، حلب ١٩٩٥.

(٦) هنري لوفيفر: ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٣.

(٧) انظر: مجلة الناقد، نيسان ١٩٨٩.

(٨) عز الدين المناصرة: جمرة النص، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩٠.

(٩) انظر: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، ص ١٣٠. ومن أجل تفصيل أكبر في العلامات الحداثية للرواية يمكن العودة إلى الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(١٠ ـ ١١) للمزيد في ذلك انظر: نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، الفصل الخامس: جمالية الكلمة الروائية، كذلك الفصل الرابع: شعرية السرد وسردية الشعر.

(١٢) انظر مساهمة إلياس خوري في: دراسات في القصة القصيرة، مجموعة كتاب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.

(١٣) جمرة النص، مذكور سابقاً، ص ٤٥٨.

(١٤) مجلة الناقد، تموز ١٩٨٩ العدد ٦ لعام ١٩٩٢.

(١٥) قضايا وشهادات، العدد ٦ لعام ١٩٩٢.

(١٦) للمزيد حول الشعر وتجربتي الروائية يمكن العودة إلى: فتنة السرد والنقد مذكور سابقاً، ص ١٠١ ـ ١٠٣.

(١٧) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢/ ٢٣.

(١٨) إضافة إلى كثير مما يتصل بهذا، والذي جاء في كتابي (حوارات وشهادات)، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٥، يمكن العودة إلى الفصلين الثالث والرابع من: فتنة السرد والنقد، مذكور سابقاً، ولعل العودة الأهم تكون إلى الشهادات التالية:

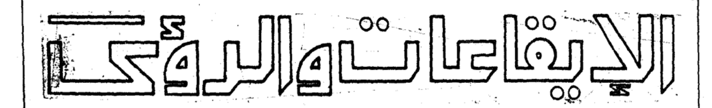
* الرواية والذات: منشورة في مجلة الرافد، الشارقة، تموز ـ يولية ١٩٩٥.
* الكتابة تقرأ ذاتها: منشورة في مجلة المعرفة، دمشق، حزيران ـ جوليه ١٩٩٦.
* حوار الأمكنة: منشورة في الملحق الثقافي لجريدة الثورة، دمشق ١٩٩٦/٣/٥.
* الرواية على إيقاع الحرب والسلام: ندوة اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، دمشق ١٩٩٥/٥/٢٨.

(١٩) أكرر الإشارة هنا إلى: حوارات وشهادات، مذكور سابقاً.

(٢٠) المصدر السابق.

(٢١) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، مذكور سابقاً، ص ٥٢/ ٥٣.

(٢٢) ولقد سبق لي أن قدمت في كتاب فتنة السرد والنقد فصلاً بعنوان: ما بعد الحداثة في الرواية العربية.

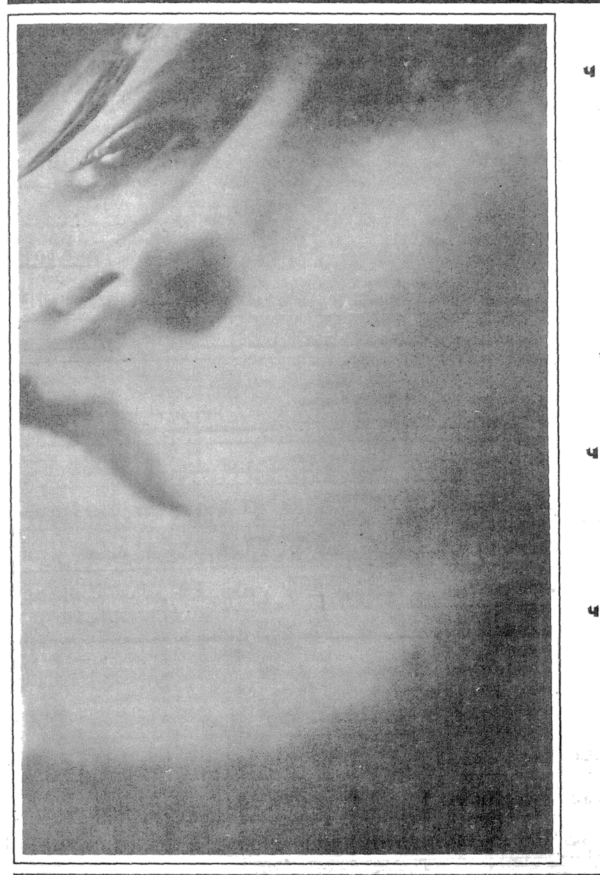


الملف:

شعر:

قصص:

الأدب النسائي الأفرو أمريكي



ترجمة : **السيد إمام**

لقد غدت النساء الأفرو أمريكيات فى السنوات الخمس والعشرين الماضية قوة مؤثرة فى الأدب الأميركى، ولقيت أعمالهن قبولا لدى الناشرين ورواجاً هائلا بين جمهور القراء، لقد منحت جائزة بوليتزر لكل من **جويندلين بروكس، وأليس ووكر، وتونى موريسون** التى حصلت على جائزة نوبل فى الآداب.

لقد صادف هؤلاء الكاتبات - وغيرهن - كثيراً من القيود والمعوقات التى أطلقت عليها الروائية **أليس ووكر** «الغرائز المضادة» (البنادق والسلاسل، والتجاهل، والاستحواذ على الجسد، والقهر، والإذعان، إلخ). وهو الأمر الذى حدا بالشاعرة **فيليس هوايتلى** فى القرن الثامن عشر، **وهارلم رينيسانس، وزورا نيل هيرستون ونيلا لارسن** فى عصرنا، إلى الثورة على هذه القيود لكى ينفسن عن أرواحهن المبدعة، ولم يكن هذا بلا ثمن، لأن ثلاثاً من هؤلاء الشاعرات البديعات، متن مغمورات دون أن يتعرف عليهن أحد، لقد ضنت عليهن المؤسسة الأدبية **أبيض/ أسود** بالاعتراف الذى كن يستحققنه.

ولأن هؤلاء الكاتبات كتبن من منظور أنهن نساء سوداوات، فقد قمن بالتركيز على المشكلات الفردية والعلاقات الشخصية كوسيلة لفهم القضايا الاجتماعية الشائكة، لقد وجهن اهتمامهن - نتيجة لردود أفعالهن العنيفة - تجاه العنصرية، والتمييز بين الجنسين (الرجل والمرأة) الذى أرسته المؤسسة، ليس فقط بين أفراد المجتمع، وإنما أيضاً فى إطار الأسرة الواحدة للشخص ذاته/ على العلاقات الحميمة والمآزق التى يعانى منها البشر، بغض النظر عن الجنس (ذكراً كان أم أنثى) أو الأصول العرقية. وعلى الرغم من روح الأسى والغضب التى تسود كتاباتهن، إلا أننا نعثر فى هؤلاء الكاتبات أيضا على إحساس بالتفاؤل تعكسه النماذج التى نقدمها هنا.

لقد كتبت الشاعرة **أودر لوردى** «علينا أن نعترف - فى كتاباتنا وفى حياتنا - بأن الاختلاف مبرر للاحتفال والنمو، أكثر من كونه مبرراً للتقويض والهدم. إننا بحاجة لاستخدام هذه الاختلافات على نحو مبدع وبنّاء، وليس على نحو يسوّغ هدمنا لبعضنا البعض».

سونيا سانشيز[1]

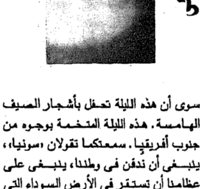
«خطاب إلى إيزيكل مفاليلى»[2]

عزيزى زيك،

لقد غادرت منزلك تواً، حيث قدمتما أنت وريكا، غذاء سلام لى ولأولادى. إن طريق العودة إلى منزلى ليس فى طول الطريق إليكما، قرنان من الجوع كانا بصحبتى، عبر عديد من المنعطفات قبل أن يتسنى لى التعرف على منزلكما. المطر يتساقط الآن وأنا أرقب قطراته تدوم مثل خرز ملون على مصدات الريح، وأسمع صوتك وأنت تهيب بأسلافك أن يفردوا مكاناً لك بينهم، لأنك كنت عائداً إلى الوطن، مخلفاً وراءك، الطقوس الهيكلية لعشرين عاماً خلت.

لقد سرتما أنت وريكا ردحاً طويلا من الزمن. وعبرتما القارة الأفريقية صوب هذه القارة حيث تنقلتما بين العيون والضحكات الرصاصية التى جمدتكما فى ذكريات يكللها الجليد، لقد بدأت رحلتكما، عام ١٩٥٧، عندما لم تتفهم الطبقة الحاكمة، تثاؤبات حريتكما وحركة مليون عين تحدوها الرغبة فى أن ترى بنفسها ما كانت عليه الحياة، وما تكونه، وما يمكن أن تكون، تاركين وراءكما مدافن جنوب أفريقيا حيث يرقد عديد من رفاقكما، تاركين وراءكما أولئك الأفارقة السود، بابتساماتهم التى تبرز من بين أسنانهم الدبلوماسية. والآن تعودان إلى الوطن، الآن يصرخ فيكما رحم أمكما، الآن يحتاج تاريخكما إلى نبض قلبيكما، أن تديرا جسديكما صوب دوامة ريح التغيير، والأصوات الشابة السوداء الداعية لكرامة تتسارع بحيث تستحيل الهيمنة عليها أو احتواؤها، على الجانب الأيمن من الطريق،





سوى أن هذه الليلة تحفل بأشجار الصيف الهامسة. هذه الليلة المتخمة بوجوه من جنوب أفريقيا. سمعتكما تقولان «سونيا»، ينبغي أن ندفن في وطننا، ينبغي على عظامنا أن تستقر في الأرض السوداء التي أنجبتنا. يجب أن تخضب عظامنا الأرض التي نسير عليها، وإلا فلن ينظر إلينا أبداً كرجل وامرأة ينتميان إلى القرن الواحد والعشرين.

لقد تحدثت إلى أبنائي وقت أن كانت السيارة تلاحق المطر بسيقانه الطويلة وهو يركض أمامنا، قلت لهم إن الرجال والنساء يقاسون بأعمالهم لا بكلماتهم المتباهية أو مشيتهم المتبجحة أو بالمال الملقى تحت أقدامهم. لقد تحدثت إلى أبنائي عن الشجاعة بعيداً عن نخير «بروس» لي وقبضاته الحديدية؛ بمنأى عن المقاتلين الذين يهبطون علينا من كواكب أخرى، والذين يخضبون شباب أمريكا الأخضر بألوان من الفانتازيا المتواصلة، بينما الحقيقة تنفجر تحت أقدامهم في جسارة النيترون، وقلت لهم بأنكما قد جلستما وأكلتما وسط الشجاعة واستطعمتما مذاقها ودورتموها في فميكما مرة أخرى حتى صارت حلاوتها الزائلة مرارة، ثم ابتلعتماها بطيئاً حتى حرق طعمها القابض زوريكما. إن الشجاعة ليس سهلا مذاقها، لقد قلت إن هذا الرجل وهذه المرأة اللذين تركناهما تواً هذه الليلة. قد قررا السير مثل حيوان الكوجر في بلدهما، لكي يلتقطا مرة أخرى نفسيهما المعلقين على مدى عشرين عاماً في المنفى، ولكي يستقرا في المكان الأموي لمولدهما ينتظرهما الرجال الذين «يتصافحون دون قلوب»، صورة مثبتة للشجاعة.

الساعة الآن الثانية عشر ظهراً. لقد تمدد أطفالي حالمين، رافسين ظلال الحجرة بعيداً. إنني أحدق في الليلة التي تتراكم مثل أكوام صغيرة بالقرب من مخدعي. زيك، ربما كنت رجلا مجنوناً. وربما كنت أنا الأخرى امرأة مجنونة لكي أرغب في أن أقطع البحر سيراً، وأن أسرق الوقت، وأنا أغني لحناً للمستقبل، إننا نتبع نفس النهار الجديد، ونرد على الرضوض القديمة بانتظار أن يهبط علينا هذا النهار. ونرد على الصرخات الزاحفة من الثقوب والمحارات التي دفنتها ذكرياتنا بانتظار أن تتطهر. إنك تستدعي الأشباح الكامنة داخل هذه الطفلة المرأة. لقد مزقت أستار صمتي، كم أحب أيام الـ «طوم طوم» التي كنت تمشيها، وقدماك تضربان بجذورهما في البحر، هيئ لي مكاناً، يازيك وريكا هذه المرأة التي تتحدث إلى أشباحها من أجل السلام.

قصيدة «لبيل كوسبي» (٣)

(أحيانا أتساءل:

ماذا أقول لك الآن

في هواء الظهيرة الناعم وأنت

تضمنا جميعاً في ميتة واحدة؟)

أقول -

أين نارك؟

أقول -

أين نارك؟

التي اعتدت أن تعثر عليها وتمررها

التي اعتدت أن تعثر عليها وتمررها

منك إليّ، ومني إليها، ومنها

إليه، من الابن لأبيه، ومن

الأخ لأخته ومن الابنة

لأمها ومن الأم لطفلها.

أين نارك؟ أقول أين نارك؟

ألا تشم رائحتها صاعدة من ماضينا؟

نار الحياة.. وليس الموت.

نار المحبة... وليس القتل

نار السواد... وليس ظلال قاطع الطريق

أين نارك الجميلة التي منحت

العالم الضوء؟

نار الأهرامات،

النار التي اشتعلت عبر ثقوب

العبودية وجعلتنا نتنفس

النار التي سوت الأسماء نقائق

النار التي أخذت الإيقاعات وصنعت موسيقى الجاز

نار الاعتصامات والمسيرات التي

جعلتنا نتخطى الحواجز والحدود

النار التي حولت أحاديث الشارع وأصواته

إلى خفقات أمنمحتب الصالح

أين نارك، مصباح الحياة

الذي يضم نزينجا(٤) ونات تيرنر(٥) وجارفي(٦)

ويابوا وفاني لو هامر(٧) ومارتن(٨)

ومالكولم(٩) ومانديلا (١٠)

أختي. أخي. تعالوا

اقبضوا على ناركم... ولا تقتلوا

اقبضوا على ناركم... ولا تقتلوا

تعلموا ناركم، ولا تقتلوا

كونوا ناركم.. ولا تقتلوا

اقبضوا على النار وأحرقوا بها العيون

التي تبصر أرواحنا:

السير.

الغناء.

البناء.

الضحك.

التعلم.

المحبة.

التعليم.

الوجود.

أخي، أختي، تعالوا.

هاكم يدي

اقبضوا على ناركم.. وعيشوا حياتكم

مـــــايا أنجلو [11]

«على نبض الصبـــاح»

صخرة، نهر، شجرة
مضيفو الأنواع المنقرضة منذ زمن سحيق
وسموا الماموث
والديناصور، الذين خلفوا أمارات جافة
لإقامتهما هنا
على أرض كوكبنا
لقد امّحى أى رعب عريض لمصيرهم المتسارع
فى غبشة الغبار والعصور.
واليوم، تصرخ الصخرة فينا بقوة
ونصوع
تعالوا، يمكنكم الوقوف على
ظهرى ومواجهة مصيركم البعيد
لكى لا تنشدوا الملاذ فى ظلى
فلن أمنحكم فى مكانكم السفلى هذا ملجأ تختبئون فيه

أنتم المخلوقون أدنى قليلا
من الملائكة قد جثمتم طويلا طويلا
فى الظلمة المتكدمة
ورقدتم طويلا طويلا
فى جهل ووجوهكم صوب الأرض
تسكب الكلمات أفواهكم
المسلحون دائماً للذبح
تصرخ الصخرة اليوم فينا
بإمكانكم الوقوف علىّ
ولكن لا تخفوا وجوهكم

عبر جدار العالم
يغنى نهر أغنية جميلة تقول
تعالوا لترتاحوا هنا إلى جانبى
كل واحد فيكم وطن بذاته
رقيق، غريب الكبرياء
يتدافع بإلحاح تحت الحصار
نضالكم المسلح للفوز
خلّف على شاطئى قلائد
اليباب، وعلى صدرى شلالات الدماء
سوى أنى أدعوكم اليوم إلى جوار النهر
إن لم تفكروا فى الحرب بعد الآن
تعالوا، ياعشيرتى فى سلام
سوف أشدو بالأغنيات
التى حبانى بها الرب عندما كنت
أنا والشجرة والصخرة واحداً
قبل أن تغدو الكلبية وسماً ملعوناً على جباهكم
عندما كنتم تعلمون أنكم لا تعلمون بعد
غنى النهر ولايزال يشدو بالغناء

هناك توق حقيقى لمجاوبة
النهر المغنى والصخرة الحكيمةهذا ما يقوله الآسيوى، والإسبانى، واليهودى
والأفـــريقى، والمواطن الأمـــريكى، والمسيحى
الكاثوليكى؛ والمسلم، والفـــرنسى، واليونانى
والأيرلندى، والحبّر، والقس، والشيخ،
الشاذ والسوى والواعظ.
المفارقون والضالون والمعلمون
جميعهم يسمعون، جميعهم يسمعون
حديث الشجرة

يسمعون ابتداء وانتهاء كل شجرة
تتحدث اليوم إلى البشرية
تعالوا إلىّ
هنا بجوار النهر
ازرعوا أنفسكم بجوار النهر
كل منكم سليل مسافر راحل
كوفئ على ما فعل

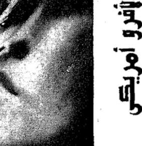
أنتم يامن منحتمونى اسمى الأول، أنتم
الباونيون والآباش والسينيكاء أنتم
أمة الشيروكى، الذين قر قراركم معى، ثم
أرغمتم على الخوض فى الدماء
وتركتمونى لغيركم من
الساعين بلا كلل
الجشعين للذهب

أنتم، أيها الأتراك والسويديون والعرب
والألمان والإسكيمو والإسكتلنديون
والإيطاليون والهنغاريون والبولنديون
أنتم الأشانتى واليوروباوالكرو [12]
المشـتـرون والمبـاعـون والمسـروقـون، والبالغون كابوساً
المصلون من أجل حلم
هنا مدوا جذوركم إلى جوارى
أنا، تلك الشجرة التى زرعها النهر
والتى لن تقتلع
أنا الصخرة، أنا النهر، أنا الشجرة
أنا أنتم. لقد كوفئ عبوركم
ارفعوا وجوهكم. ما أحوجكم
لهذا النهار المشرق الذى انبثق من أجلكم
التاريخ برغم برحائه الممضة
لا يمكن محوه، وإنما، إذا ووجه
بشجاعة، فلن يعيش بعد الآن

ارفعوا أبصاركم
نحو هذا النهار الذى انبثق من أجلكم
امنحوا الحلم مرة أخرى
مولداً

أيتها النساء، أيها الأطفال والرجال
ضموه بين أيديكم
شكلوه فى هيئة أمَسّ





احتياجاتكم، انحتوه

فى هيئة أكثر صوركم عمومية

تشجعوا

فكل ساعة جديدة تحمل فرصاً جديدة

لميلاد جديد

لايشدنكم الخوف إلى أوتاده

إلى الأبد ولاترزحن تحت نير الوحشية

إن الأفق لينحنى إلى الأمام

ليفسح لكم مكاناً

يتسع لخطوات جديدة فى التغيير

هنا على نبض هذا اليوم البديع

ينبغى أن تكونوا شجعاناً

تطلعوا إلى أعلى، نحو المستقبل، وإلىّ

الصخرة، النهر، الشجرة، وطنكم

ليس أدنى من ميداس سوى الشحاذ

وليس أدنى منكم سوى الماموث

هنا على نبض هذا اليوم الجديد

يمكنكم أن تتحلوا بفضيلة التطلع إلى أعلى

وللمستقبل

وفى عيون أخواتكم

وفى وجوه إخوانكم

ووطنكم

والقول ببساطة

يحدوكم الأمل

صباح الخير

لورين هانزبرى[١٣]

زبيب فى الشمس

الفصل الثانى

المشهد الثالث

الـزمـن: السبت، يوم الانتـقـال من المنزل، بعد ذلك بأسبوع

(تدخل الأم وترافيس)

الأم: حسناً، لقد انتهيتم من حزم الأمتعة منذ انصرافى من هنا هذا الصباح؟ أشـهـد الرب بأن لأولادى عـزم الأموات من أجدادهم وتصميمهم. متى يحضر الحمالون؟

بينيثا فى الرابعة: ماما، إن لدينا زائراً!

الأم: حقيقى؟ ومن يكون؟

(تعقد ذراعيها فى وقاحة) اللجنة الموقرة.

(يضحك والتر وروث)

الأم: (ببراءة) من؟

بينيثا: اللجنة الموقرة. لقد أكدوا لنا أنهم سوف يسعدون كثيراً بلقائك.

والتر: (بخبث): آه، لقد أكدوا بأنهم لن يستطيعوا الانتظار حتى يروا وجهك. (ضحك)

الأم: (متجاوبة مع ظُرفهم) ماذا جرى لكم جميعاً يا أولاد؟

والتر: لا شىء. أحببنا فقط أن نحدثك عن الجنتلمان الذى أتى للقائك بعد ظهر اليوم من جمعية كلاس بارك لتحسين الأحوال.

الأم: وماذا يريد هذا الرجل؟

(على نفس وتيرة بينثا ولتر) أن يرحب بك ياعسل.

لقد أخبرنا بأنه لا يستطيع الانتظار، وقال عكس ماكانوا يقصدن بالضبط. قال بأنهم يتحرقون شوقاً لأن يجعلوا منا عائلة ملونة محترمة (لروث وبينيثا) أليس كذلك؟

(يسلم البطاقة لأمه) خذى، قد تحتاجينها.

(تقرأ الأم البطاقة، ثم تقذف بها نحو الأرض. تجذب الكرسى نحو المنضدة التى وضعت عليها نباتها وبعض العصى وحبلاً، وهى تتأمل فى شرود).

الأم: امنحنا القوة يا إلهى (فاهمة، ودون سخرية) هل يهددنا؟

بينيثا: لا ياماما، إنهم لا يتصرفون الآن بهذه الطريقة. لقد تحدث عن الأخوة وقال بأن على كل إنسان أن يتعلم كيف يجلس ويكره الآخرين فى ظل الرفقة المسيحية (تتصافح هى ووالتر تعبيراً عن سخريتهما من تلك الملاحظة)

الأم: (بحزن) ارحمنا يا إلهى!.

روث: إليك الثمن الذى عرضوه لشراء المنزل: المبلغ الذى دفعناه بالإضافة إلى مبلغ آخر فوقه.

بينيثا: ماالذى يظنون بأننا سوف نفعله بهذه النقود؟ نأكلها؟

روث: لا ياعسل، نتزوجها.

الأم: (تهز رأسها) يا إلهى، يا إلهى.

روث: حسناً، تلك هى الطريقة التى ينظر بها هؤلاء المعتوهون للحياة. نكتة.

بينيثا: (ضاحكاً مما تفعله أمه) ماذا تفعلين يا ماما؟

الأم: أُثبت نباتى حتى لا يصيبه أذى فى الطريق...

بينيثا: هل ستأخذين معك هذا النبات إلى المنزل الجديد يا ماما؟

الأم: طبعاً.

بينيثا: هذا الشىء القديم الرث؟

الأم: (تتوقف متطلعة إليه) إنه يعبر عنى!

روث: (بسرور لبينيثا) حسناً يا مس شىء!

(يتجه روث نحو أمه فجأة، ثم ينحنى خلفها ويضمها بكل قوة بين ذراعيه. لقد غلبتها المفاجأة لكنها، برغم سرورها، تتصرف على طريقة روث وترافيس).

الأم: انتبه يا ولدى، لقد جعلتنى أفسد شيئى هنا.

والتر: (وقد أضاء وجهه، يهبط على ركبتيه راكعاً إلى جوارها بينما لايزال يطوقها بذراعيه). ماما. أنت تعرفين ما يعنيه الانتقال إلى السماء.

الأم: (بخشونة، وإنما بسعادة) اغرب عن وجهى الآن...

روث: (على مقربة من الطرد الهدية المغلف، محاولا اصطياد عينى والتر) بس.

والتر: ما الذى تقوله الأغنية القديمة يا ماما؟

روث: والتر.. الآن؟ (تشير إلى الطرد)

والتر: (يردد السطور على نحو عذب وعابث، مقلداً صوت أمه.)

لى جناحان.. ولك جناحان..

والتر: ولكل أطفال الرب.. أجنحة..

الأم: ولدا اغرب عن وجهى وابحث لك عن شىء تفعله...

والتر: عندما تصعد بى العربة إلى السماء، سوف أثبت جناحى، وأحوم حول سماء الرب.

بينيثا: (مغتاظة من أقصى الحجرة) الكل يتحدث والسماء على حالها.

والتر: (لروث الذى يأتى إليهم بالطرد) لا أدرى، هل تظنون بأن علينا أن نسلمها هذا الطرد.. يبدو لى أنها لم تكن موضع التقدير الكافى هنا.

الأم: (وهى ترمق الطرد الذى يبدو من مظهره أنه هدية) ما هذا؟

والتر: (يأخذ الطرد من روث. ويضعه أمامها على المنضدة) حسناً! ما رأيكم جميعاً؟ هل نعطيه لها؟

بينيثا: (وأمه تدير عينيها نحو الطرد مرة أخرى)

افتحيه يا ماما. (تقف الأم متطلعة إلى الطرد، تستدير وتتطلع فى وجوههم جميعاً، ثم تشرع فى دعك يديها ولاتفضه)

والتر: (فى وداعه) افتحيه ياماما.. إنه لك. (تنظر الأم فى عينيه. إنه أول هدية تتلقاها فى حياتها باستثناء هدايا عيد الميلاد. تفض الطرد ببطء وتخرج مجموعة من أدوات الزراعة الجديدية اللامعة واحدة بعد أخرى)

والتر: (مواصلا استحثاثها) روث أعد الكلمة المكتوبة.. اقرئيها.

الأم: (تلتقط البطاقة وتعدل من وضع نظارتها)

«إلى مسز منيفر[14] . تقبلى حب أخيك وروث وبينيثا. «شىء لطيف» أليس كذلك؟

ترافيس: (جاذباً كم أبيه) دادى، هل بإمكانى أن أسلمها هديتى الآن؟

والتر: حسناً يا بنى (يسرع ترافيس بإحضار الهدية)

الأم: الآن لست مضطرة لاستخدام سكاكينى وشوكى القديمة مرة أخرى.

والتر: إن ترافيس لم يشأ أن يشاركنا هديتنا يا ماما. إن له طريقته الخاصة به (مسروراً بعض الشىء) ونحن لا نعرف ما هو اختياره...

ترافيس: (يعدو إلى الحجرة مسرعاً ومعه صندوق كبير به قبعة، يضعه أمام جدته) ها هى!

الأم: يا إلهى، هل جشمت نفسك عناء شراء قبعة لجدتك؟

ترافيس: (بفخر) افتحيه!

(تقوم بفتح الصندوق وتستخرج منه فى حرص قبعة واسعة ورائعة جدا من تلك القبعات التى ترتديها النساء فى الحقول. يتفرق البالغون عند رؤيتها)

روث: ترافيس يا عسل. ماهذا؟

ترافيس: (الذى يرى بأنها جميلة ومناسبة) هذه قبعة من قبعات الحقول تشبه تلك التى ترتديها النساء فى المجلات وهن يعملن فى حدائقهن.

بينيثا: (تضحك بقوة) ترافيس ـ كنا نحاول أن نجعل من ماما مس منيفر ـ وليس سكارليت أوهارا![15]

الأم: (بغضب) ماذا جرى لكم جميعاً! إنها قبعة جميلة (عابثة) لقد كنت أرغب دائماً فى واحدة مثل هذه!

(تضعها على رأسها لكى تجربها أمام حفيدها، إلا أنها مضحكة وواسعة بشكل ملحوظ)

روث: رائعة! استمرى يا ماما!

والتر: (الذى يتضاعف ضحكه) أنا ياماما ـ لكنك تبدين كمن يتأهب للذهاب لجنى القطن!

(يضحك الجميع عدا الأم احتراماً لمشاعر ترافيس)

الأم: (تضم الطفل إليها) فليباركك الرب. إنها أجمل هدية تلقيتها فى حياتى (ينهض والتر وروث وبينيثا لتهنئة ترافيس على هديته فى صخب ومرح وتظاهر) لماذا نحن واقفون هكذا؟ نحن لم ننته من حزم الأمتعة بعد «بنى»، إنك لم تحزم كتاباً واحداً.

(يدق الجرس) ...

زورا نيل [16]

«عيونهم كانت ترافب الرب»

الفصل الثانى

كانت جين ترى حياتها مثل شجرة عظيمة مورقة، بالأشياء التى استمتعت بها الأشياء التى تحققت والأشياء التى لم تتحقق. وعلى أغصانها، كان الفجر والمصير.

أعرف تماماً ما يتوجب علىّ قوله، غير أن من الصعب أن أعرف من أين أبدأ. أنا لم يتح لى رؤية أبى قط، ولم أكن لأتعرف عليه لو حدث ذلك. وكذا لم يتسن لى رؤية أمى التى رحلت عن دنيانا قبل أن أكبر بما فيه الكفاية لكى أتمكن من معرفتها. ولقد تولت جدتى لأمى أمر تربيتى، هى ومن كانت تعمل عندهم من البيض. وكان لجدتى منزل فى الفناء الخلفى حيث ولدت؛ وحيث كانت تقيم هناك فى غرب فلوريدا أسرة بيضاء عريقة تدعى أسرة روش بيرن، وكان لهذه الأسرة أربعة أحفاد. كنا جميعاً نلعب معاً، وهذا هو السبب فى أننى لم أستطع أن أنادى جدتى بغير نانى؛ لأن ذلك هو الاسم الذى كان الجميع ينادونها به. ولقد اعتادت نانى أن تضبطنا أثناء قيامنا بأعمالنا الشيطانية، وتعطى كلا منا علقة ساخنة، وكانت مسز روش بيرن تفعل نفس الشىء. كنا ثلاثة أولاد وبنتين. ولقد ظللت بصحبة هؤلاء البيض دون أن أدرى بأننى سوداء حتى بلغت السادسة تقريباً. ثم حدث أن جاء رجل ليلتقط لنا بعض الصور الفوتوغرافية؛ وطلب منه شلبى، وكان هذا هو أكبر الأولاد، أن يلتقط لنا بعض الصور. وبعد ذلك بأسبوع، أحضر الرجل صورة لمسز روش بيرن لكى تعاينها وتدفع ثمنها، وهو ما فعلته مسز روش بيرن، ثم قامت بتوبيخنا جميعاً. وعندما شاهدنا الصورة وتعرف كل شخص على نفسه، لم يبق سوى طفلة صغيرة سوداء ذات شعر طويل تقف بجوار اليانور، وكان هذا هو المكان الذى يفترض وقوفى به. سوى أنى لم أكن أعرف أن الطفلة الصغيرة هى أنا، ولذا فقد سألت وأين أنا؟ إننى لا أرى نفسى فى الصورة.

وضحك الجميع بما فيهم مستر روش بيرن. وأشارت مس نيللى التى كانت قد عادت إلى منزلها بعد موت زوجها نحو الطفلة السوداء وقالت: «هذه هى أنت يا ألفابت[17]، ألا تتعرفين على نفسك؟

لقد كان الجميع ينادوننى بـ «ألفابت»، لأن «أناساً» كثيرين ينادوننى بأسماء مختلفة. نظرت إلى الصورة طويلا، وتعرفت على ثوبى وشعرى، وقلت إننى ملونة.

ثم ضحك الجميع بملء أفواههم. لقد كنت أظن قبل أن أرى الصورة، بأننى مثل الآخرين تماماً.



الأدب الأمريكي

أليس ووكر [١٨]

«استعمال يومى»

سوف أنتظر فى الفناء الذى قمت أنا وماجى بتنظيفه وإعداده بعد ظهر اليوم. إن فناءً كهذا أكثر راحة مما يظن معظم الناس. إنه ليس مجرد فناء، بل أشبه ما يكون بحجرة جلوس ممتدة؛ فعندما تكنس الطبقة الطينية، وتسوى الرمال الناعمة حول الحواف والأخاديد الدقيقة غير المنتظمة، يغدو بمقدور أى شخص المجىء والجلوس والتطلع إلى شجرة الدردار والاستمتاع بالنسمات التى لا تعرف طريقها إلى داخل المنزل أبداً.

سوف تظل ماجى عصبية حتى بعد رحيل أختها، وسف تقف بالأركان عاجزة منكسرة ومستخزية بسبب الحروق التى أصابتها أسفل ذراعيها وساقيها ترقب أختها بمزيج من الحسد والإعجاب. لقد كانت تعتقد أن أختها تضم الحياة فى راحة يدها دائماً، وبأن كلمة «لا» هى الكلمة التى لم يتعود العالم أن يقولها فى وجهها قط.

لا شك أنك شاهدت تلك العروض التليفزيونية التى يتم فيها مواجهة طفلة بأمها وأبيها على سبيل المفاجأة، وهما يبرزان مترنحين فى ضعف من خلف الكواليس (مفاجأة سارة بالطبع: ماذا يحدث لو ظهر الوالدان والطفلة فى مثل هذه البرامج لكى يتبادلا السباب، ويصب كل منهما سخائمه على الآخر!) فى التليفزيون تتعانق الأم والطفلة وتبتسم كل منهما للأخرى. فى بعض الأحيان تبكى الأم والأب فتضمهما الطفلة بين ذراعيها وتنحنى عليهما عبر المنضدة لتخبرهما أنها لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه دون مساعدتهما. لقد شاهدت أنا نفسى مثل هذه البرامج.

وأحياناً أحلم حلماً أرى فيه نفسى و«دى» وقد تم استدعاؤنا إلى برنامج تليفزيونى من هذا النوع. ويتم اصطحابنا من عربة ليموزين داكنة ناعمة المقاعد، إلى حجرة ساطعة الإضاءة تغص بأناس كثيرين، وهناك يكون فى انتظارى رجل مبتسم ذو شعر رمادى، وبدلة رياضية يشبه رجل الشخصية التلفزيونية الشهيرة جونى كارسون، الذى يصافحنى ويخبرنى بأننى فتاة رائعة. ثم نصعد معاً إلى الخشبة حيث تعانقنى «دى» والدموع تملأ عينيها، وتشرع فى وضع زهرة من الزهور الأرجوانية الكبيرة على صدرى رغم علمى بأنها تكره هذا النوع المبتذل من الزهور.

أنا فى الحقيقة امرأة ضخمة، ذات عظام كبيرة، ولى يدان خشبيتان عمليتان تشبهان يدى رجل. فى الشتاء أرتدى عباءات قطنية للنوم وأرتدى الأفرولات أثناء النهار. وبوسعى أن أقتل خنزيراً أنظفه بكل قسوة مثلما يفعل رجل. ويحفظنى شحمى حارة فى درجة الحرارة صفر. وبإمكانى أن أقضى اليوم كله فى تكسير الثلوج لكى أحصل على الماء اللازم للغسيل. كما يمكننى التهام كبد خنزير وتسويته على نار برية بعد دقائق فقط من استخراجه من أحشائه، فى الوقت الذى يكون فيه البخار لايزال يتصاعد من بين جنبيه. وذات شتاء، صرعت ثوراً صغيراً بعد أن وجهت إلى رأسه ضربة مباشرة بين عينيه بمرزبة ثقيلة كانت بيدى، وعلقت لحمه حتى يبرد قبل هبوط الليل. سوى أن ذلك لا يعرض بالطبع على شاشة التليفزيون. إن ابنتى تريدنى أن أكون أخف وزناً بمقدار مائة رطل، وبشرتى ناعمة مثل فطيرة من فطائر الشعير النيئة، وشعرى يلمع تحت الضوء الباهر الساخن، وأن يضطر جونى كارسون[١٩] لبذل المزيد من الجهد لمجاراتى فى سرعة الكلام. تلك هى الصورة التى تريدنى عليها ابنتى.

إلا أن الأمر على العكس من ذلك تماماً. إننى أستغرق وقتاً طويلا قبل أن يتسنى لى إدراك أمر من الأمور.. ولا يمكن لأحد أن يتخيلنى أثبت عينىّ فى عينى رجل أبيض غريب. غالباً ما أتحدث إلى هذا النوع من الرجال، وإحدى قدمى مرفوعة فى الهواء تأهباً للفرار، وعيناى تتطلعان إلى أقصى جهة تفصل بينى وبين الرجل. أما «دى» فعلى العكس: إن بمقدورها أن تنظر إلى أى أحد فى عينيه، ولم يكن التردد أبدا من خصالها.

وقالت ماجى وهى تبدى ما يكفى من جسدها الضئيل المغطى بجونلة قرنفلية وبلوزة حمراء، لكى تعلن عن وجودها، وقد أخفاها الباب تقريباً: «كيف أبدو يا ماما؟».

قلت: «اخرجى إلى الفناء».

هل شاهدت فى حياتك حيواناً عاجزاً، كلباً مثلا، يدوسه شخص لا مبال، غنى بما يكفى لكى يقتنى سيارة، يقترب فى عصبية وغضب من أحد الأشخاص، جاهل إلى الحد الذى يجعله حانياً عليه؟ تلك هى الطريقة التى تمشى بها ابنتى ماجى. إن ذقنها تلتصق بصدرها وعينيها مثبتتان نحو الأرض دائماً، وقدميها مرتبكتان. لقد صارت كذلك منذ اليوم الذى التهمت فيه النيران المنزل الآخر.

أما «دى»، فهى أخف من «ماجى» وزناً، ولها شعر أرق، وبنية أكثر اكتمالا. لقد صارت الآن امرأة، برغم نسيانى لهذه الحقيقة أحياناً. منذ متى أتت النيران على المنزل؟ عشر سنوات؟ اثنتى عشرة سنة؟ لايزال بإمكانى سماع صوت ألسنة اللهب والشعور بذراع «ماجى»، وهى تلتصق بى، وشعرها يتصاعد منه الدخان، وثوبها يتساقط من فوق جسدها فى مزق ورقية سوداء. بينما ظلت عيناها مفتوحتين على اتساعهما، وقد توهجتا بفعل ألسنة اللهب المنعكسة عليهما. أما «دى»، فكنت أراها واقفة على البعد تحت شجرة الصمغ البديعة التى اعتادت أن تستخرج الصمغ منها، وعلى وجهها نظرة مركزة، وهى تشهد آخر ألواح المنزل المتراكبة، وهو يهبط صوب المدخنة الطوبية الحمراء الساخنة. وأردت أن أسألها «لماذا ترقصين حول الرماد؟» لقد كانت تكره هذا المنزل من أعماقها.

وكنت أظن أنها تكره ماجى أيضاً، إلا أن ذلك كان قبل أن ندبر المال أنا والكنيسة لإرسالها إلى مدرسة أوجستا. لقد اعتادت أن تقرأ لنا دون شفقة، تصب على رأسينا ألفاظها وكذباتها فضلا عن العادات الفلكلورية، وحيوات بأكملها، بينما نحن جالستان تحت

وطأة صوتها محصورتان وجاهلتان. لقد اعتادت أن تغسلنا في بحر من حكاياتها، وتحرقنا بكثير من المعرفة التي لا نحتاج إليها. تشدنا إليها بالطريقة الجادة التي تقرأ بها، وتصرفنا بعيداً كالغيبيات في نفس اللحظة التي نبدو فيها على وشك الفهم.

كانت «دي» تريد أشياء لطيفة: ثوباً أصفر من الموسلين الشفاف ترتديه يوم تخرجها من المدرسة العليا، وأحذية سوداء ذات كعوب طويلة حتى تتناسب مع حلة خضراء كانت قد فصلتها من حلة قديمة منحني إياها أحد الأشخاص، وكانت مصممة على احتواء أية كارثة بجهودها الخاصة، ولم تكن رموش عينيها لتهتز للوان في كل مرة تنظر فيها إلى أحد. وغالبا ما كنت أقاوم هذا الإغراء. وفي السادسة عشرة من عمرها غدا لها أسلوبها الخاص، وعرفت ماكانت تعنيه كلمة «أسلوب».

وأنا نفسي لم أتلق أي تعليم. فبعد الصف الثاني أغلقت المدرسة أبوابها، ولا تسأل عن السبب، ففي سنة ١٩٢٧، كان الملونون يسألون أسئلة أقل من تلك المسموح لهم بتوجيهها الآن. وكانت ماجي تقرأ لي أحياناً. وكثيراً ما كانت تتعثر في القراءة. كانت تعلم بأنها محرومة من الذكاء وكانت تحب المظهر الحسن والمال. أما فهمها، فكان بطيئاً. سوف تتزوج جون توماس بأسنانه الطحلبية ووجهه الحاد وبعد ذلك، سوف أستمتع بحرية الجلوس هنا، أترنم بأغنيات كنسية، على الرغم من عدم درايتي بالغناء، وبأنني لم أغن في حياتي لحناً قط. لقد كنت أفضل دائماً الأعمال التي يقوم بها الرجال. واعتدت أن أحلب البقر، حتى حدث ورفستني بقرة في جانبي عام ١٩٤٩ . إن البقر لطيف جداً وبطيء ولا يسبب لك أية مضايقة، إلا إذا حاولت أن تحلبه بطريقة خاطئة.

لقد أدرت ظهري عمداً للمنزل المؤلف من ثلاث حجرات، شأنه تماماً شأن المنزل المحترق، عدا أن السقف كان مصنوعاً من القصدير. لقد كفوا عن صنع السقوف من الأخشاب المتراكبة. ولم يكن بالمنزل نوافذ حقيقية، فقط بعض الفتحات على الجوانب، تشبه فتحات السفن، سوى أنها ليست مستديرة مثلها أو مربعة، يشدها إلى أعلى من الخارج سيور من الجلد الطبيعي. ويقع هذا المنزل أيضاً في أحد المراعي، مثله مثل المنزل المحترق. إن «دي» سوف تحدوها الرغبة في تحطيمه دون شك لدى رؤيته برغم أنها كتبت لي ذات مرة بأنها سوف تقوم بزيارتنا مهما يكن من أمر المكان الذي اخترنا أن نعيش فيه، إلا أنها لم تحضر معها أياً من أصدقائها أبداً. ولقد فكرت في ذلك أنا وماجي التي سألتني «ومتى كان لدى أصدقاء ياماما؟».

لقد كان لها بعض الأصدقاء من الصبية الماكرين ممن يرتدون قمصاناً وردية ويتسكعون يوم الغسيل بعد انتهاء اليوم الدراسي، فضلا عن بعض الفتيات العصبيات اللائي لا يضحكن أبداً. وكانوا يعشقون - بتأثير من «دي» - العبارات البراقة والأشكال الحادة، وألوان الفكاهة اللاذعة التي كانت تطرأ مثل فقاعات الصابون في ماء الغسيل. وكانت «دي» تقرأ لهم.

وأثناء افتتانها بجيمي تي، لم يكن لديها ما يكفي من الوقت لكي ترانا، وإنما وجهت كل مواهبها الانتقادية نحوه. إلا أنه هرب منها لكي يتزوج بفتاة رخيصة من أسرة أفرادها من الأغبياء المبتذلين. وبعد ذلك لم يكن لديها الوقت الكافي تقريباً لكي تضمد جراحها.

عندما تأتي سوف أتقابل.. ولكن ، لقد وصلا.

حاولت ماجي أن تندفع عائدة إلى المنزل بطريقتها الفوضيوية المعهودة سوى أنني استوقفتها بإشارة من يدي قائلة «عودي هنا»، فتوقفت وحاولت أن تصنع بإصبع قدمها حفرة في الأرض.

كان من العسير رؤيتها بشكل واضح بسبب ضوء الشمس المبهر، إلا أن اللمحة الأولى لساق تتدلى من العربة أنبأتني بأنها «دي»، لقد كانت قدماها على الدوام رائعتين بطريقة توحي بأن الرب قد صاغهما على طراز خاص، وعلى الجانب الآخر من السيارة، ظهر رجل قصير متين، يغطي الشعر رأسه بطول قدم، ويتدلى شعر ذقنه مثل ذيل ثور مفتول. وسمعت ماجي تسحب نفسها: أه نه. كان هذا هو صوت تنفسها. نفس الصوت الذي يصدر منك لدى رؤيتك لذنب حيه متمعج على الطريق. أه نه.

ومن ورائه كانت «دي». كان ثوبها يبلغ الأرض في هذا الجو الحار. ثوب صارخ فاقع اللون أذى عيني. كان اللون الأصفر واللون البرتقالي بالثوب كافيين لرد ضوء الشمس. وشعرت بكل وجهي يسخن بفعل الموجات الحارة التي كان يبعثها الثوب. وكانت أقراطها من الذهب، تتدلى على كتفيها، وأساورها تصنع ضوضاء أثناء تحريكها لذراعيها إلى أعلى لكي تخلص ثنيات ثوبها من إبطيها. كان الثوب فضفاضاً ومنسدلا إلا أنني شعرت بأنه يروق لي عندما غدت أكثر اقتراباً مني. وسمعت ماجي وهي تصدر الصوت: أه نه مرة ثانية. وكان ذلك بسبب شعر أختها الذي انتصب إلى أعلى مثل صوف الخروف. كان أسود مثل الليل. وعلى جانبي رأسها كانت ضفيرتان طويلتان تشبهان سحليتين صغيرتين مختفيتين خلف أذنيها.

قالت وهي تهبط المنحدر: «وا- سو- زو- تيم - أوه!».

وكان صاحبها المتين الذي يتدلى شعره حتى سرته مبتسماً طيلة الوقت. وبادرني بقوله «أسلاما ليكم (٢٠) يا أمي ويا أختي».

وتحرك لكي يضم ماجي التي سقطت عند ظهر الكرسي. وشعرت بها هناك ترتعش. وعندما تطلعت إليها، وجدت العرق يتصبب من ذقنها. وقالت «دي» لا تنهضي. ونظراً لسمنتي فقد اقتضاني الأمر دفعة. وكان يمكن أن تراني في هذه اللحظة وأنا أحاول أن أتحرك لمدة ثانية أو ثانيتين قبل أن أتمكن من النهوض. واستدارت، كاشفة عن كعبيها البيضاوين في صندلها. وتراجعت صوب العربة التي أحضرت منها كاميرا بولارويد وانحنت بسرعة وراحت تلتقط الصور، صورة بعد أخرى لي وأنا جالسة هناك أمام المنزل بصحبة ماجي التي انكمشت خلفي مذعورة. ولم تأخذ أية لقطة قبل أن تتأكد من وجود المنزل. وعندما ظهرت إحدى الأبقار ترعى حول حافة الفناء، التقطت لها صورة معي أنا وماجي والمنزل، ثم قامت بإرجاع الكاميرا إلى العربة، ووضعتها على المقعد الخلفي واتجهت نحوي لتقبلني على جبهتي.

وفي تلك الأثناء، كان «أسلاما ليكم» يتظاهر بمحاولة الإمساك بيد ماجي التي

الأفرو أمريكى



كانت رخوة مثل سمكة، وربما باردة مثلها، برغم العرق الذى كان يتصبب منها، وظلت هى تجذب يدها إلى الخلف. وبدا أن «أسلاما ليكم» يريد مصافحتها، وإنما على نحو خيالى، أو ربما لم يكن على دراية بالطريقة التى يتصافح بها الناس. على أية حال لقد تخلى أخيراً عن هذه المحاولة.

وقلت: «حسناً يادى؟»

وقالت دى: «لايامام. لا تقولى دى وإنما وانجروليوانيكا كيمانجو».

قلت «وما العيب فى مناداتك بدى؟»

قالت وانجرو: «لقد ماتت دى ولم أعد أطيق بأن ينادينى أحد باسم من كانت تقمعنى».

قلت لها: «تعلمين مثلى بأنك سميت على اسم خالتك ديسى «وديسى هى أختى، وهى التى قامت بتسمية «دى» الكبيرة بعد ولادة «دى»، وسألت وانجرو ولكن على اسم من سميت ديسى بـ «دى»

قلت: «أعتقد أنها سميت على اسم جدتى»

وسألت وانجرو: «وعلى اسم من سميت الجدة؟»

قلت: «على اسم أمها» وشاهدت وانجرو وقد بدت متعبة.

وقلت: هذا على قدر ما أتذكر، على الرغم من أننى يمكن أن أرد المسألة إلى ما بعد الحرب الأهلية.

قال أسلاما ليكم: «هل شاهدت هذه الحرب!»

وسمعت ماجى تقول: «أه نه»

قلت: «لم أشهدها. لقد كان ذلك قبل أن تظهر ديسى فى عائلتنا» ومن ثم لماذا لايتعين على أن أعود بالأمر إلى هذا الحد؟، واكتفى بالوقوف مبتسماً، ناظراً إلىّ من أعلى مثل شخص يفحص موديلا جديداً لإحدى السيارات. وبين وقت وآخر يتبادل هو ووانجرو إشارة بالعين من فوق رأسى.

وسألت: «كيف ينطق هذا الاسم؟»

قالت وانجرو: «لاعليك لو لم تنادنى به إذا أردت»

وسألت: «ولماذا لايتعين على فعل ذلك إذا كان هذا هو ماتريد أن ندعوك به»

قالت وانجرو: «أعرف أنه قد يبدو مربكاً فى البداية»

قلت: «سوف أتعود عليه»

«كرريه ثانية»

ولم نلبث أن نحينا حكاية الاسم هذه من مناقشتنا. إن أسلاما ليكم اسم طويل مرتين، صعب ثلاث مرات. وبعد أن تعثرت فى نطقه مرتين أو ثلاثاً، طلب منى أن أناديه بـ هاكيم آبارير. وأردت أن أسأله ما إذا كان يعمل حلاقاً، إلا أننى لم أكن أعتقد بأنه يعمل حلاقاً بالفعل، ولذا فقد تراجعت عن سؤاله.

قلت: «إذن أنت تنتمى إلى أولئك الناس الذين يقومون بتربية قطعان البقر هناك. إنهم يقولون «أسلاما ليكم» عندما يتقابلون مع أحد الأشخاص ولكنهم لايتصافحون. إنهم دائما مشغولون بتربية الماشية، وتشييد الأسيجة، ونصب المذاود وتزويدها بالتبن. وعندما سممت بعض قطعانهم، سهروا طوال الليل وفى أيديهم بنادقهم. لقد سرت ميلا ونصفاً لكى أشهد هذا الحدث.

قال «هاكيم آبارير» إننى أقبل بعض أفكارهم، إلا أن الزراعة وتربية الماشية ليستا من الأمور التى تستهوينى (لم يخبرانى، ولم أسأل ما إذا كانت وانجرو [دى] قد تزوجته بالفعل)

وجلسنا لكى نتناول الطعام. وأعلن هاكيم آبارير بأنه لايأكل الكرنب، أو لحم الخنزير لأنه قذر. إلا أن وانجرو شرعت برغم ذلك فى التهام المقانق المصنوعة من أمعاء الخنزير، وخبز القمح، والخضراوات، وكل ماقابلها من طعام. وراحت تتحدث بسرعة وبدون توقف. لقد سرها كل شىء، بما فى ذلك المقاعد الخشبية الطويلة التى كان قد صنعها دادى للطاولة عندما لم يكن بمقدورنا شراء الكراسى.

وهتفت وانجرو: «أووه ماما»، ثم استدارت نحو هاكيم آبارير «لم أكن أعرف أن هذه المقاعد الطويلة التى صنعها دادى بمثل هذا الجمال، إن بإمكانك أن تشعرى بمواضع الردفين مطبوعين (قالت هذا وراحت تتحسس عجيزتها بيديها والمقعد تحتها. ثم تنهدت وانقضت على طبق الزبد الخاص بالجدة دى) وصاحت: «هذا هو. كنت دائماً أشعر بأننى أريد امتلاك شىء كهذا. (ووثبت فوق المائدة واتجهت إلى الركن الذى كانت تنتصب فيه المِمْخضة ثم إلى الطبق).

قالت: «قمة الممخضة هذه هى ما أريد.. أليس العم «بودى» هو الذى براها وسواها من شجرة كنتم تمتلكونها؟»

قلت: «بلى»

قالت بسعادة: «آه» هه. أريد الحصول على الخفاقة أيضاً»

سأل بارير «هل العم بودى هو الذى سوى هذه أيضاً؟» وتطلعت دى وانجرو إلىّ.

قالت ماجى بصوت خفيض سمعته بالكاد: «إن الزوج الأول لخالتى دى هو الذى قام ببرى هذه الخفاقة وتسويتها، وكان اسمه هنرى، ولكنهم كانوا يدعونه ستاشى».

قالت وانجرو ضاحكة: «إن لماجى ذاكرة قوية كذاكرة الأفيال. يمكننى أن أستخدم قمة الممخضة كحلية للمنضدة الداخلة فى القبو».

قالت هذا وهى تمرر الطبق فوق الممخضة.

وعندما فرغت من تغليف الخفاقة انخلع المقبض الذى أخذته بين يديها لحظة.

لايتوجب عليك أن تدقق النظر لتحديد المواضع التى خلفتها الأيدى التى كانت تحرك هذه الخفاقة إلى أعلى وإلى أسفل لعمل الزبد والتى تركت فوق خشبها انبعاجات صغيرة واضحة. وكان الخشب الذى صنعت منه أصفر خفيفاً جميلا، اقتطع من شجرة نبتت فى الفناء الذى عاشت فيه قبل ذلك كل من دى الكبيرة وستاشى.

وبعد الغداء ذهبت دى (وانجرو) إلى الصندوق القائم عند سريرى وشرعت تنقب

فيه، بينما ظلت ماجى مختبئة فى المطبخ. وخرجت وانجرو ومعها لفافتان كانت قد جمعت أجزاءهما جدتى، بينما توليت أنا ودى الكبيرة أمر خياطتهما وحشوهما فى الرواق الأمامى. وكان أحدهما على طراز «النجم الأوحد»، بينما كان الآخر مصنوعاً وفق طراز «در حول الجبل»، وفى كليهما، كانت مزق من الثياب التى ارتدتها جدتى دى منذ خمسين عاماً خلت أو أكثر، فضلا عن قطع وشرائح من قمصان جدى جاريل بيزلى، وقطعة صغيرة زرقاء كالحة فى حجم علبة الكبريت مقتطعة من الزى الرسمى الذى كان يرتديه جدى إبان الحرب الأهلية.

قالت وانجرو فى صوت يحاكى - فى حلاوته - صوت طائر: «هل بإمكانى الحصول على هذه الألحفة القديمة؟».

وسمعت صوتاً يسقط فى المطبخ. وبعد ذلك بدقيقة، انصفق الباب. وسألتها: «لماذا لاتأخذين واحداً أو اثنين من هذه الألحفة، لقد قمت أنا ودى الكبيرة بصنع هذه الألحفة من بعض الخرق التى قمت بتجميعها أنا وجدتك قبل موتها».

قالت وانجرو: «لا أريد تلك الألحفة: لقد خيطت الأطراف بواسطة الماكينة».

قلت: «وهذا مايجعلها أفضل».

قالت وانجرو: «ليست هذه هى المسألة. لقد صنعت جميعها من قطع الثياب التى اعتادت أن ترتديها جدتى. وجميع غرزها يدوية، تخيلى!، ثم ضمت الألحفة بين ذراعيها وهى تمدها.

قلت وأنا أتجه نحوها لتحسس الألحفة: «بعض هذه القطع، ولاسيما القطع الوردية، تم اقتطاعها من ملابس قديمة كانت أمها ترتديها (وتراجعت دى وانجرو بما يكفى لكيلا ألمسها). لقد كانت تمتلك هذه الألحفة بالفعل.

وشهقت مرة ثانية وهى تضمها إليها بقوة: «تخيلى».

قلت: «الحقيقة هى أننى وعدت بأن أمنح هذه الألحفة لماجى عندما تتزوج من جون توماس.

ففغرت فاها كمن لدغتها نحلة. قالت: «إن ماجى لن تقدر هذه الألحفة! إنها جاهلة بحيث إنها سوف تستعملها فى حياتها اليومية. قلت: «أعتقد أنها سوف تفعل ذلك. يعلم الله أننى ظللت أحتفظ بها طيلة هذه المدة دون أن يستعملها أحد. وأتمنى أن تفعل ماجى نفس الشىء، ولم أرد أن أتذكر كيف عرضت على دى (وانجرو) لحافاً عندما ذهبت إلى الكلية. ووقتها قالت لى إنها عتيقة وبالية. قالت غاضبة، لأنها كانت من أصحاب المزاج المتقلب «لكنها لاتقدر بثمن. إن ماجى سوف تضعها على السرير، وفى ظرف خمسة أو ستة أعوام سوف تكون قد استحالت إلى خرق بالية، وربما استغرق الأمر مدة أقل من هذه».

قلت: «إن بإمكانها دائماً أن تصنع المزيد منها. إن ماجى تعرف كيف تصنع الألحفة».

نظرت إلى دى وانجرو بكراهية وقالت: «أنت لم تفهمينى، المسألة تكمن فى هذه الألحفة، هذه الألحفة بالذات».

قلت فى دهش: «حسناً ما الذى ستفعلينه بها؟».

قالت: «أعلقها، كما لو أن هذا هو الشىء الوحيد الذى يمكن صنعه بها. وكانت ماجى فى هذه اللحظة تقف عند الباب، وكنت أسمع تقريباً صوت احتكاك قدميها.

قالت: مثل شخص لم يتعود الفوز فى حياته بشىء مطلقاً، أو الاحتفاظ لنفسه بشىء «بإمكانها الاحتفاظ بها ياماما. إن بإمكانى أن أتذكر جدتى بدون هذه الألحفة».

ونظرت إليها فى قسوة. كانت تملأ حجرها بسعوط طباق المضغ، مما كسا وجهها بنظرة خجولة مخدرة. لقد كانت الجدة دى ودى الكبيرة هما اللتان علمتاها كيف تصنع الألحفة. ونأت بنفسها بعيداً وهى تخفى يديها المحروقتين فى طيات جونلتها. وتطلعت نحو أختها بشىء من الخوف، إلا أنها لم تكن غاضبة منها. لقد كان هذا هو إرثها، وتلك هى الطريقة التى تعرف بها الله عملياً.

وعندما تطلعت إليها، شعرت بشىء يصدمنى من قمة رأسى حتى أخمص قدمى يشبه تماماً نفس الشىء الذى يحدث لى فى الكنيسة حين تمسنى روح الله فأشعر بالسعادة وأصرخ. لقد فعلت شيئاً لم أفعله قبل ذلك قط: ضممت ماجى إلى، ثم جذبتها إلى الحجرة. خطفت الألحفة من بين يدى مس وانجرو وكدستها فى حجر ماجى. واكتفت ماجى بمجرد الجلوس على سريرى فاغرة الفم.

قلت لدى: «خذى واحداً أو اثنين من الألحفة الأخرى، (لكنها استدارت قبل أن تنبس بكلمة واحدة واتجهت نحو هاكيم آبارير).

قالت وأنا أتجه مع ماجى إلى العربة: «أنت لم تفهمينى بعد، وأردت أن أعرف «ماالذى لم أفهمه».

قالت: «ميراثك» (ثم استدارت نحو ماجى. قبلتها) وقالت: «حاولى أن تصنعى شيئاً لنفسك أيضاً ياماجى. إنه يوم جديد بالنسبة لنا، إلا أن الطريقة التى مازلتما تعيشان بها أنت وأمك توحى بأنكما لم تعرفا أبداً».

وارتدت نظارة شمسية أخفت كل شىء فوق طرف أنفها وذقنها.

وابتسمت ماجى، ربما بسبب النظارة، سوى أنها كانت ابتسامة حقيقية هذه المرة، وليست ابتسامة خائفة. وبعد أن هدأ الغبار الذى خلفته السيارة وراءها، طلبت إلى ماجى أن تحضر لى نثرة من سعوطها. ثم جلسنا أنا وهى مستمتعتين، حتى حان وقت دخولنا إلى المنزل، والنوم. ■

الهوامش

(١) سونيا سانشيز Sonia Sanchez (١٩٣٤ -).

إحدى المعضرات النشطات فى حركة الحقوق المدنية، وإحدى أتباع الزعيم الزنجى مسالكولم إكس فى الخمسينيات. وهبت سانشيز نفسها للارتقاء بالوعى الزنجى «من خلال أشعارها وقصصها. ولأنها كانت ترى نفسها امتداداً للنساء الأفرو أمريكيات اللائى سبقنها فقد قالت «لقد حاولت أن أواصل تقاليد التفوق للمرأة السوداء».

(٢) إيزيكل مفاليلى Ezekiel Mphahlele (١٩١٩ -) روائى من جنوب أفريقيا، وأستاذ جامعى، عاش لمدة عشرين عاماً فى منفى اختيارى عندما حظر عليه التدريس بالجامعة نتيجة للسياسة العنصرية التى كانت تنتهجها حكومة الأقلية البيضاء.

(٣) بيل كوسبى Bill Cosby (١٩٣٧ -) شخصية تليفزيونية أمريكية وكاتب. أطلقت عليه مجلة إسكوير Esquire عميد الأخلاق الأمريكية، والأب الأسود العظيم لوطنه.

(٤) نزينجا Nizngha ملكة أنجولية من القرن السابع عشر قادت حركة المقاومة ضد تجارة العبيد التى كان يقوم بها البرتغاليون.




الأفرو أمريكى

(٥) نات تيرنر: Nat Turner (١٨٠٠ ـ ١٨٣١) عبد أفرو أمريكى. ولأنه كان يعتقد بأن الرب قد أوكل له مهمة تحرير العبيد، فقد قاد تمرداً فاشلاً، وأعدم.

(٦) جارفى: Marcus Garvey (١٨٨٧ ـ ١٩٤٠) أحد معارضى القومية السوداء. أسس الجمعية العامة لتحسين أحوال الزنوج فى لندن عام ١٩١٤ وأقام لها فرعاً فى أميريكا بعد ذلك بعامين. ولأنه كان يأمل فى إنجاز الحقوق الإنسانية للسود عبر الاكتفاء الاقتصادى الذاتى، فقد رفض الاندماج وقاد حركة للعودة إلى أفريقيا.

(٧) فانى لوهامر Fannie Lou Hamer (١٩١٧ ـ ١٩٧٧) إحدى الناشطات فى حركة الحقوق المدنية فى الستينيات.

(٨) مارتن لوثر كنج: (١٩٢٩ ـ ١٩٦٣) قس أمريكى وأحد قواد حركة الحقوق المدنية المعروف بفلسفته التى تعتمد على الاحتجاج السلمى للوصول إلى التغيير الاجتماعى.

(٩) مالكولم: مالكولم إكس (١٩٢٥ ـ ١٩٦٥) الزعيم الزنجى المشهور ومؤسس منظمة الوحدة الأفرو أمريكية لتعزيز التعاون بين السود والبيض.

(١٠) مانديلا: المناضل الأفريقى الأسود، نيلسون مانديلا

(١١) مايا أنجلو Maya Angelon (١٩٢٨ ـ): كاتبة، ومناضلة، وممثلة مسرح وسينما، وراقصة سابقة، ومغنية بالنوادى الليلية، ومتحدثة باسم حقوق الإنسان. تكشف سيرتها الذاتية عن نضالها الشخصى من أجل الحرية الجسدية والروحية أثناء إقامتها بالجنوب الأميريكى. ولقد كتبت قصيدة «على نبض الصباح»، وقرأتها بمناسبة تولى الرئيس الأميريكى بيل كلينتون مقاليد السلطة فى أمريكا.

(١٢) الباونى: مجموعة من المواطنين الأميريكيين الذين كانوا يقيمون فيما سبق فى وادى نهر بلات جنوب نبراسكا وشمال كنساس. الآباش: مجموعة من المواطنين الأميريكيين الذين يعيشون فى الجنوب الغربى لأمريكا. السينكا: مواطنون أمريكيون كانوا يعيشون فيما سبق فى غرب نيويورك. أمة الشيروكى: مواطنون أمريكيون كانوا يقطنون جبال بالاتشين الجنوبية التى تمتد من شرق تنسى إلى جورجيا الشمالية. الأشانتى: قبيلة الأشانتى المعروفة فى غانا، والتى أسست مملكة الأشانتى فى أواخر القرن السابع عشر وحتى أواخر القرن التاسع عشر. يوروبا: أناس ينتمون إلى غرب أفريقيا ويقيمون فى الجنوب الغربى لنيجيريا. الكرو: من أهالى جنوب أفريقيا يقيمون فى ترانسفال. ميداس: الملك الأسطورى المعروف الذى كان يحيل كل شىء يلمسه إلى ذهب.

(١٣) لورين هانزبرى(١٩٣٠ ـ ١٩٦٥) ـ

أول كاتبة أفرو أميريكية تفوز بجائزة جمعية نقاد الدراما بنيويورك عن مسرحيتها «زبيب فى الشمس» المأخوذة عن تجربة شخصية مع التعصب، عندما قررت أسرتها الانتقال إلى إحدى المناطق التى يقطنها البيض فى شيكاغو.

لقد عاشت هانزبرى حياة قصيرة، وتوفيت متأثرة بمرض السرطان.

(١٤) شخصية الأم القوية التى جسدتها الممثلة جرير جارسون فى الفيلم السينمائى الشهير الذى يحمل الاسم نفسه والذى يدور حول بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية.

(١٥) إحدى بطلات الفيلم الأمريكى المشهور «ذهب مع الريح» والتى جسدت شخصيتها الممثلة «فيفيان لى»

(١٦) زورا نيل هيرستون Zera Neale Hurston (١٨٩١ ـ ١٩٦٠): عالمة أنثربولجيا، إحدى الكاتبات الموهوبات ضمن نهضة هارلم. تميزت باستخدامها للهجة الزنجية فى نثرها ومسرحياتها، لقد عانت هيرستون من النسيان وعدم تقدير معاصريها لأعمالها، وماتت فقيرة عام ١٩٦٠ وأعيد اكتشافها فى السبعينيات، وتعد هيرستون، الملهمة الأولى لعديد من الكتاب ذوى الجوائز اليوم.

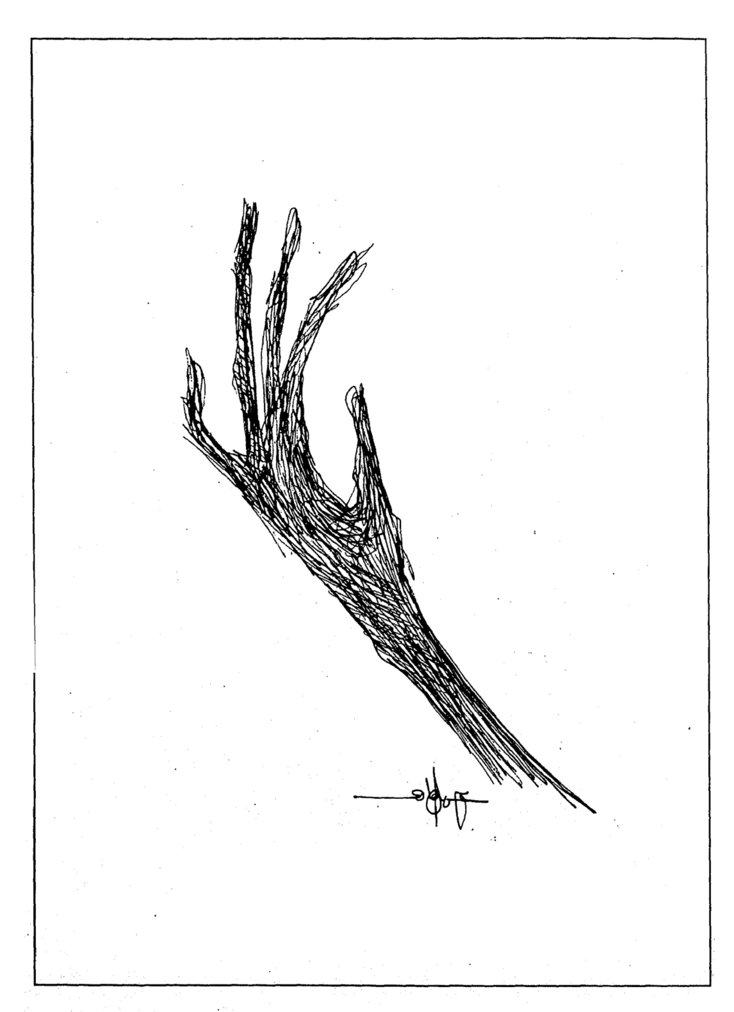
(١٧) ألفباء

(١٨) أليس ووكر Alice Walker (١٩٤٤ ـ):

اشتهرت أليس ووكر بروايتها التى فازت بجائزة بوليتزر «اللون الأرجوانى» وتعد إحدى كاتبات الصف الأول فى أمريكا الآن. وفى قصتها «استعمال يومى» تحتفل ووكر بشخصية المرأة الأفرو أميريكية العجوز التى تعرف كيف تستخدم المزق البالية التى تنتمى للماضى لكى تصنع منها شيئاً جميلا للحاضر.

(١٩) شخصية تليفزيونية شهيرة.

(٢٠) السلام عليكم.





من الشعر الإنجليزى المعاصر

قصيدتان

كنجسلى ايميز*

ترجمة: مفرج كريم

الحرب الأخيرة

كَانَتْ أوّلُ البلادِ المرشَّحَة للموْت
عاديّةً فى المسَاء،
تناولَتْ عشاءً طيباً وشهياً
وثرثرت معَ بعْضِ الأصدقاءِ
وذَهبَتْ إلى السَّريرِ بعْدَ العاشرَةِ بقليل
وفى الصَّباح
وُجدَتْ ميّتَةً ومُشَوّهَةً
وكانتْ هذه بلداً محظوظةً.

وفى وَقْتِ الإفطَارِ،
سمَتْ بقيّةُ البُلْدَانِ عنْها
وظلّتْ عيونُهم فى أطْبَاقِهمْ
مَن المسئولُ عنْ ذلك؟!
لا أَحَد يعْرِفُ
ولكنْ، عندما حانَ وَقْتُ الغَداءِ
كَفَّ ثلاثَةٌ منْهُمْ عنْ تناوُلِ الطعامِ
بعْدَ ذلكَ أبَداً،
أمّا الباقون
فقدْ لجأُوا إلى الصَّرَاحَةِ،
وبِهدوءٍ
أشْعلُوا المواقِدَ على أسلِحَتِهمْ
وأعلنوا:
إنّ هذه الحروبَ لا يمكنُ أنْ تستمر

كانوا أصحابَ حقٍ
أمّا الأقوياءُ ـ فقط ـ
استداروا لشُرْبِ الشاى
والطاعنُونَ فى السّنّ،

أصحابُ المنزلَة الرفيعةَ
لَمْ يستطيعُوا النَّجاةَ،
صَاحَ العُنْفُ الأعْمَى
بصوْتٍ عاطِفِىٍّ جيَّاشٍ
هلْ هو قاتلٌ واحدٌ أم كثير؟!
هلْ هِىَ عصابةٌ
أمْ أنَّ الجميعَ ضدَّ الجميع
يجبُ أنْ يَعْرِفَ أَحَدٌ

ولكنَّ كُلاًّ منهم جلَسَ يراقبُ الآخرين
حتىَّ جاء الليلُ
وَوَجَدَهُم فى حالةٍ مِنَ الهلَعِ
وماتت الأضواءُ ما عدَا
بعْضُ الأضواءِ القليلة،
وفى ذلك الحين
فكَّرَ الجميعُ
أنَّ المُهِمَّ
هو ما فَعَلْتَهُ أوْ مَالَمْ تفْعَلْهُ

لقد كانوا مخطئين
فأحَدُهُمْ كانَ متساهلا مع خدَمِه،
وكانَ الآخرُ يديرُ الجزيرةَ كماخورٍ
ولكنَّهُ نادراً ما غادَرَهَا
أما الثالثُ فكان يمتلكُ مُتْحفاً،
والرابعُ عنده سلاحٌ ممتازٌ،
أما اسمُ الخامسِ فكانَ مجهولا نوعاً مَا
ولكنْ.. فى النهاية
ماذا كانَ الفرقُ بيْنَ كُلٍّ منهم؟!
... لا شىء.

القاتلُ، ومحبُ السَّلاَمِ، الصَّليبِىُّ، والطاغيةُ،
المغامرُ، والفلاَّحُ السَّاذَجُ المترنحُ من الأنين
يعدمونَ رَمْياً بالرّصَاصِ فى الظَّلاَمِ
وفى اليومِ التالى
كَمَا هُوَ النظامُ العَادِىُّ
تشرقُ الشَمْسُ
ويجدُ الجميعُ أنهم
هُمْ وذخيرتُهُمْ
قد انتهوا...

نَظَرَ إليهم جميعاً
لِكَىْ يفْصِلَ - إن استطاعَ -
القتلةَ مِنَ الضَّحايَا
ولكنَّ الوجوهَ جميعا
ارْتَدَتْ قناعاً واحداً منَ الأَلَمْ
وسرْعَانَ ما تفوحُ منها رائحةٌ واحدةٌ

حينما طرَأتْ هذه الأفكارُ على باله
شعر بالنَّدَمِ
وذَهَبَ للنومِ فى الظهيرة

لا شىء تخشاه

كُلُّ شىءٍ مُعَدٌّ
الوصولُ المبكّرُ إلى الشقَّةِ التى أجَّرَهَا صَدِيقٌ
وتَرَكَ مذكرةً كَتَبَ عليها:
حَظٌّ سعيدٌ أيُّها اللوطىُّ.
والمشروباتُ جاهزةٌ على الصينية،
والمرأةُ الباهرةُ الجمالِ،
زوجُها أَخَذَ الأولادَ لمكانٍ ما حتّى السَّادِسَةِ

(وهذا الوقتُ يجبُ أنْ يكونَ كافياً)

وكلُّ شيءٍ فيها يستحقُ المبالغة،

فوَجْهُهَا جميلٌ جداً،

وَفَخْذَاهَا ساحران،

أما جيدُها فهو تحفةٌ حقيقيّةٌ،

أما بالنسبةِ لنَهْدَيْها..

تباركَ الله..

وبالنسبةِ لما يشاعُ عنْ الإحساسِ بالذّنْبِ

ووَخزِ الضّميرِ،

وما شابهَ ذلكَ من تُرّهاتٍ،

فإنني لا أفكرُ في ذلك مُطلَقاً.

نعم،

كلُّ شيءٍ مُعَدٌّ بإحْكامٍ وتدبيرٍ،

فلماذا إذنْ هذه الرّعْشَةُ الخفيفةُ،

والفمُ الجافُ،

وازديادُ مُعَدّلِ ضرباتِ القلْبِ،

والعَرَقُ الذى يرطّبُ اليدين

كما لو كانتْ تلكَ هِيَ المرّةُ الأولى

لا...

ليْسَ عَدَمُ الصّبْرِ،

ولا هُوَ الخوفُ مِنَ الفشَلِ.

شكراً لَكَ يا جاك،

الجمالُ ـ كما قالوا لى ـ شَيْءٌ خطيرٌ

لمْسَتُهُ حارقةٌ

ولكننى كالاسْبِسْتُوسْ الذى لا يحترقُ

أترى؟!

إنها صُدْفَةٌ مَيّتَةٌ

تلكَ التى تَجْلسُ هُنَا

حَقيبَةٌ من السّدَادَاتْ

كقطعِ الطّوْبِ المطليّةِ بالقَارْ

يبدو أننى أُحِسُّ زائراً

مختلفاً،

طازجاً،

فى ظهْرِى

بارداً

كالثّلجِ...

ولكنه.. تَوَطّنَ دَاخِلِى. ■

---

* «كنجسلى إيميز» ولد فى جنوب لندن عام ١٩٢٢، حصل على شهادة جامعية من «أكسفورد» بعد الانتهاء من الخدمة العسكرية. قام بالتدريس فى جامعة سوانسيا لمدة اثنى عشر عاماً، وكان زميلا بجامعة «كامبردج» بين ١٩٦١ ـ ١٩٦٣.
نشر ثلاث عشرة رواية منذ أصدر روايته الأولى عام ١٩٥٤، له كتابات نقدية، ودراسية عن روايات الخيال العلمى بعنوان «خرائط جديدة للجحيم» عام ١٩٦١. أصدر كتاب أوكسفورد الجديد للشعر عام ١٩٧٨.



تمرينات الساونا

عبد المنعم رمضان

يمكننى أن أصعد السلم الخلفى

يمكننى أن أترك السقف عارياً إلا من الله

وأن أتذكر بعض الأغطية التى غطتنى بها أمى

بما فيها غشاء البطن

يمكننى أن أسمع عن الجدران

وشايات كثيرة

ولا أصدقها

يمكننى أن أقود كل عازفى الكمان

كل الرسل والأبطال

إلى الضواحى

أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزنى

يمكننى أن أعض لسانى سهواً

وأندم

لأننى كثيراً ما أغفل عنه

يمكننى أن أتلقف من الأطفال المهرة

أحقادهم

فيحسبوننى طفلا بالغاً

يمكننى أن أدعوهم

إلى صباح مشمس

بعد أن أنوى إخراج النساء من قصائدى

كى لا يكون النور زائداً عن الحاجة

لكننى عند أول إغفاءة

عند خروج الأفخاذ العارية من مأواها

عند مشيها طواعية

بين الأحلام العابرة وغرفة النوم

ولأننى غير قادر على تثبيت الكادر

غير قادر على هدمه

أستقبل وحيداً

بعض الأعضاء المعلقة من ذيولها

والتى تحاول أن تعتدل

وأفرزها

- كأننى فى حياد تام -

* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان «يناير» تكوّن مع قصيدة «القاهرة» ديوان «بعيداً عن الكائنات» - يصدر قريباً عن دار الآداب - بيروت.

حتى إذا استغرقت فى النوم
زحفت النساء اللواتى سأعرفهن بعد قليل
ونظرن فى شحوب إلى جذعى المائل
ومن أجل شفاه هاربة
من أجل النسيان الذى يشبه أثداءهن
من أجل استعمال الرأفة
أو من أجلى دائماً
قبلننى وأخفين وجوههن
ولولا أن ظلام الغرفة
كان يبتعد ببطء عن جسمى
ليستقر أخيراً على ظهر الباب
ما عرفت أبداً أن المرأة التى فى المقدمة
والتى تشبه ناريمان
هى التى اصطحبت معها
كليوباترا، اصطحبت معها السيدة العذراء
ليقنعننى
أن فى الجهة الأخرى من الباب
رجالا كثيرين
يفكرون فى امتصاص عرقى
الذى وبعد أن اكتفى من مسرتى
سوف يخرج وحده
ويجلس فى البهو
ويضع ساقاً على ساق
ويشرب كوباً من الحليب الساخن
ويلوح لأحزانه
كأنه أنا. ■





قبعتان... لا
ثلاث قبعات.. نعم

عبدالعظيم ناجى

أملك بيتاً وكرسيّا

وأملك فماً لازمن له

مملوءاً بالمجاملات القديمة

فى مدخل البيت رجلٌ يحمل نبُوتاً

يحاور به ثُعبان «الأناكُنْده»

أنت هنا يا حبيبتى قبل هاروت وماروت

تصنعين من مبادراتك الطيبة بلداً من العتمة

وقمراً من سكّر البنجر

أما أنتَ يا صديقى العزيز

فقد خرجتَ من تُساعاتِ أفلوطين

بهذا الإحساس التلقائىّ

الذى يعرف ماهية السمكة من لون خيشومها

لكنه لا يعرفُ أن البحر إسكافىٌ

مدرّبٌ على أكْل أحذية الغرقى

هذا هو مسرحُ الكابوكى

تلك هى الأقواسُ والطرائد

وتلك أكوابٌ من الإسْبرايت المثلّج

وشطائرُ من الخبز واللانشون

هنا تدخلُ الذات عُريانةً إلاّ من جُرحها وظلامها الخاص:

بريخت

جُحا

المتنبى

الضحكةُ ذاتُ الكتفينْ

ويتساءل أحدهم:

إذا كانت اللغةُ جسماً من الصّمغ

فلماذا نبحث فى المياه الضّحلة

عن الكلمات المحشوّة بالقواقع؟

الرجل ذو الصّلعة الوثائقيّة يتجه الآن

إلى مقدمة المسرح

إنه يعلن أن الوجود هو مجرد استرجاع رمزىّ

لأطروحةٍ منفيّة

فى قشرة الرأس

فصوتُ السنجاب ليس هو السّنجاب

وأحلامُ الراعى

ليست هى الترجمة الحرفيّة

للتجاعيد المكتوبة فى جبين العُشب

يتقدم الرجل قليلا فيلتقى بالفتاة التى تحمل آلة البريط
يتوقف قليلا فيلتقى بالعنزة التى أحبته
يتراجع قليلا
ريثما تسقط افتتاحيّة وجهه
ثم يستدير نحو الصخرة
كى يصنع منها تمثالا آخر
للأميرة ذات الهمّة.
من خلفيّة المسرح
يدخل رجلٌ آخر محمّل بالبشارف والبرمائيات
بين أصابعه تقف البلاغةُ السميكةُ
على بُعد لحظةٍ غنائية
تلك هى ضحكته تحملُ مقلاعاً
ونهراً كاملا من مشروب الراوند
ذلك هو صوته يلتفّ حول نفسه
كثعبانٍ يُقاتل ظلّه
من زاوية أخرى من زوايا المسرح
يدخل رجل آخر
إنه يفتش عن مقبرة دافئةٍ لمومياته
عن إله مخلوع
يقدم له آخر قطعةٍ من جسمه القُرْبانى
لكنه سرعان ما ينصرف وهو يردد
(لطيور السماء أوكارٌ
وللثعالب أوْجرةٌ
لكنّ ابن الإنسان
ليس له أين يُسند رأسه)
إيه يا حبيبتى
هل أنتِ التى هنا؟
أم أنتِ التى هناك؟
أم أنه مجرد خطأ فى الجغرافيا
فالإنسان لا يلبسُ قبّعتين فى وقت واحد
هل رأيتِ الشيخ الذى ابتلع مئذنة المسجد
فتحول فمه الأدرد إلى صندوقٍ للنذور؟
وهل رأيت الصياد العجوز المربوط فى جذْع الماء
لقد تزوّج سمكةً من أسماك القاروص
فامتلأت أفكاره بالزعانف .
مازلنا فى مسرح الكابوكى
إنهم يمسكون باللغة من كاحل قدميها
إنهم يصنعون منها أحواضاً لثعابين الماء
أما صديقى الذى هبط من قطار الشرق السريع
والذى كان يعانى من حاجة مُلّحةٍ إلى الفوضى.
فقد جلس إلى جوار (بوذا)
حيث التنين المرفوع على محفّة
أخرج من جيبه حديقةً
امرأةً ترتدى شجرةً
علبة تمباك
ثم دخل فى منحنى الشجرة
وترك التفّاحة تركض فى اتجاه النّصل
لم تكن الإسكندريّة قد خرجت من كيسها الجنينىّ
لكن الكمثرى كانت ناضجة
ومن نافذة القطار
كان صديقى يلوّح بذراعيه
وفمه مدجّج بالطيور
نعم يا حبيبتى
فى ريف شرايينى وُلدتْ يدُكِ
وفى ضوضاء نهدْيكِ ولدتُ
وفى شوارع (المنيا) القديمة رحتُ أبحثُ عنكِ:

بحثتُ عنك فى شارع (الملكة)

فى شارع (ابن خصيب)

فى شارع (الطاحونة)

فى شارع (أمير الجند)

كان هناك السلم الدائرىّ

كانت هناك الشبابيك المشغولة بالزجاج المعشّق

كانت هناك عيون النساء الأمازونيّات

كان هناك الحارس

الذى كنتِ تقولين إن وجهة يُشبه بئراً

وبطنه مصفحٌ بأزيز العرّافات

كانت هناك الغزالة

التى تلبس كرْدانا من الترتر

لكن صديقى الذى هبط من قطار الشرق السّريع

أخرج من جيبه أرجوحةً / ثلاثة وجوه لبغداد

الوجه الأوّل كان وجه الجستابو

الوجه الثانى كان وجه الشاعر المتجول

الوجه الثالث كان وجهكِ

هكذا يا حبيبتى

لبستُ ثلاث قُبّعاتٍ فى وقت واحد. ■





هوامش كبيرة للصمت

فريدة أبو سعدة

ثمانية عشر عاماً
وأنا أدخّنُ وأطقطق
فى مقلاة.
دعتنى إلى حديقتها
كان علىّ أن أخمّنَ
أن الأشجار
تتحول إلى عظام فى الليل
والزهور إلى عصافير ميّتة
وأصابعى إلى
حوافر.
انتهى كل شىء
حقل من الغربان
وطلقة مباغتة
فى المطاعم الصغيرة
أتعثّر فى الشفاه اللزجة
ثيابى فى الركن
تجلسُ فى شرود
وتلوك رائحتى
سآخذ صورة والدى
لا يمكن أن يظل يحدّق فى الكرسىّ
دون أن أكون هناك.
على مقعد فى «الأتيليه»
تتثاءبُ أعضائى
وعندما يتوافد الصخبُ اليومىّ
أشرع فى الابتسامْ
سأصنع قهوتى وحدى
يكفى أن أطفو فى طراوة الظلّ
وأنعم بالشرودْ
اقتربت المدينة من نافذتى
تفرطح أنفها على الزجاجِ
تراقبنى
بفضول العوانسِ
ثم تختفى
فى تنفسها.

□

حبكت حول ردفيها القميص
وهى تعبُر الشارع
كانت خائفة
من احتكاك العتمة بها
هل كان غراباً جائماً

الليلُ

هل يدها طائرٌ أبيض

كنت هناك

صلصالٌ طريُ في قبضة الأسى

وحيدة

في الطابق السابع

الكراسي لا تكفّ عن الثرثرة

والمرايا تعاني من النمش المزمنِ

وحيدة تماماً

تدخّنُ

وتحدّث نفسها أحياناً

وتخشى إذا تمطلتَ

أن تكشط السماء

□

تغطّى بذاكرتي

ومضى.

وجهُه يطوف على جسدى

ويشاور ظلّه المائل فوقى

ثم يهوى.

جرّستنا ملائكةُ

فكشفت عورتى

وكنا

فرحين. ■



قصيدتان

اليد الجاهلة

مهاب نصر



اليد الجاهلة

فى كل مصافحة

يدها الجاهلة

كانت تحطم دون قصد

مشاعر اليد الأخرى

طبعا كانت تلومها، تهددها

بألسنة اللهب

بالذبح

بالعزلة

وتلفها بشاش ثقيل

فى هذه الأثناء

كانت الروح تأخذ شكل اليد

مكررة ميراث الأخطاء

....

لأمى

أصبحت صديقا لأمى

لأفكارها جعلت نفسى عكازاً

وذهبنا نتأمل البحر

على المقعد الخشبى تشمّس جسدانا

قالت: غننى شيئا

أعطانى الماضى كفه بين راحتى

وظللنا نضحك حتى المساء

....

فى الصباح

استيقظتُ باكراً

وناديتُ: أين أنت يا زهرة البيت؟

كان البيت ساكنا يحلم

فى حضن الزهرة

ولم ترد أبداً

ولم يعد هناك بيت

أخرجت ورقة وقلما

وأعددتُ فطوراً متقشفاً من الخبز والشاى

وقلت: لنعتمد على أنفسنا

رأيت جناحيك

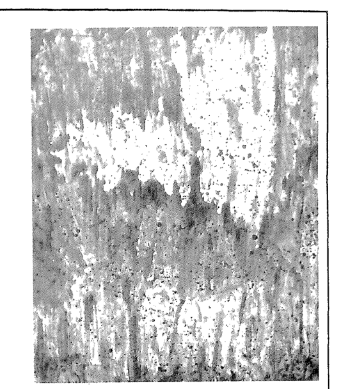
لأنك أبى وأمى

أصرخ فى جميع الصور الباطلة

يا إلهى

لابد أنك فى مكان ما

أبكي طويلا خارج البيت
وعلى الشاطئ حافيا أتفلسف:
الألم بيت آخر..
....
رأيت جناحيك المريضين
وتحت ضرباتهما الواسعة
كنت أجوع وأمرض
وروحي تتملص .. مبتلة بالنسمة
روح العدالة القاسية
خادمة الشعب
المتقدمة بلهب وحكمة.
....
يصنع المرء محراثاً
ويحمل النير على كتفيه
لا ينظر وراءه
وما سيأتي
يجهل كيف يكون
أذنه فقط
تسمع حكة المعدن الثقيل
بطيئة وحية
كالإيمان..
....
أراحوا أرجلهم على مائدته
وحول المصباح
تكاثف الدخان الأزرق
وسطعت الوجوه بالأحقاد
ـ لا أستطيع..
أكد لهم أن له طريقته
أنه لا يقصد بذلك أية إهانة
حتى بعد أن رحلوا
ظل يمسك بالأوراق
مترنحاً من باب إلى باب
ومردداً الكلمات نفسها
كأنما يجر العاصفة إلى الداخل.
....
يا إلهى
تُبَدد الوحشة بالحب
وأبددها بالمقامرة
أحرق الحصاد
وأُبوّر الأرض
وفي أعلى السهرة أبتلس
مع نسمة خفيفة.
أعلى من النوم والسهر تشرق ذاكرتي
حينئذ يكون النهار قد بدأ
وفمك ينفخ على المصابيح المجهدة
لا شيء يتغير
ولكن .. كيف أشرح هذا
أن تولد السعادة العميقة
من التكرار؟
....
حبيبتي جاهلة
روحها الخشنة تحمل عصا طويلة
تمشي بيننا
وكأنها تصعد جبلا
وحولها تنبت أشواك الكراهية.
إنها روحك يا رب
وقد قطعت الطريق إلى نهايته
....



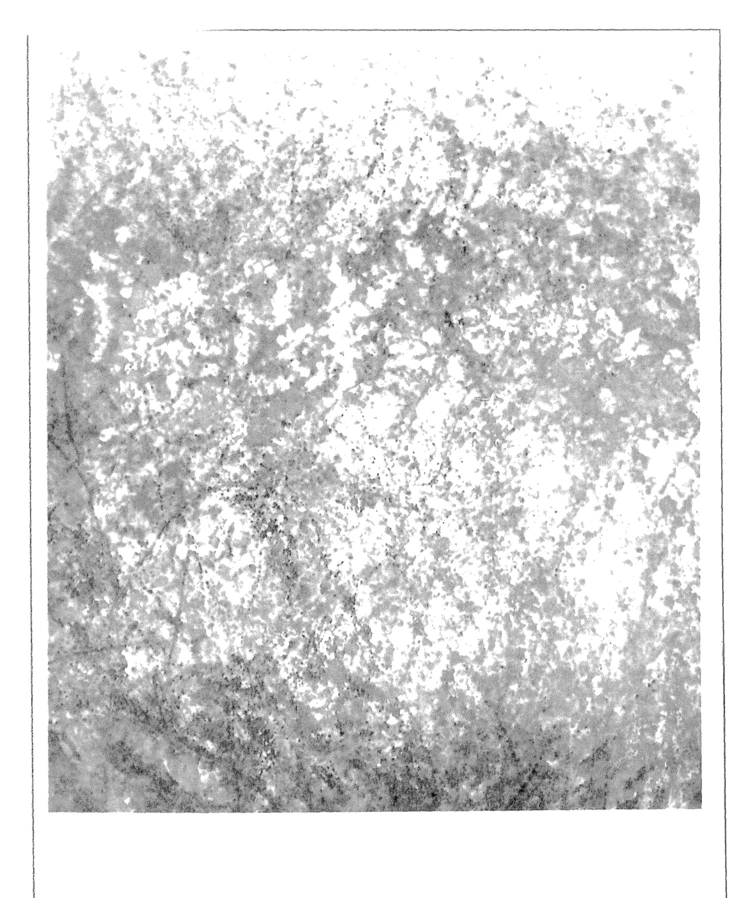


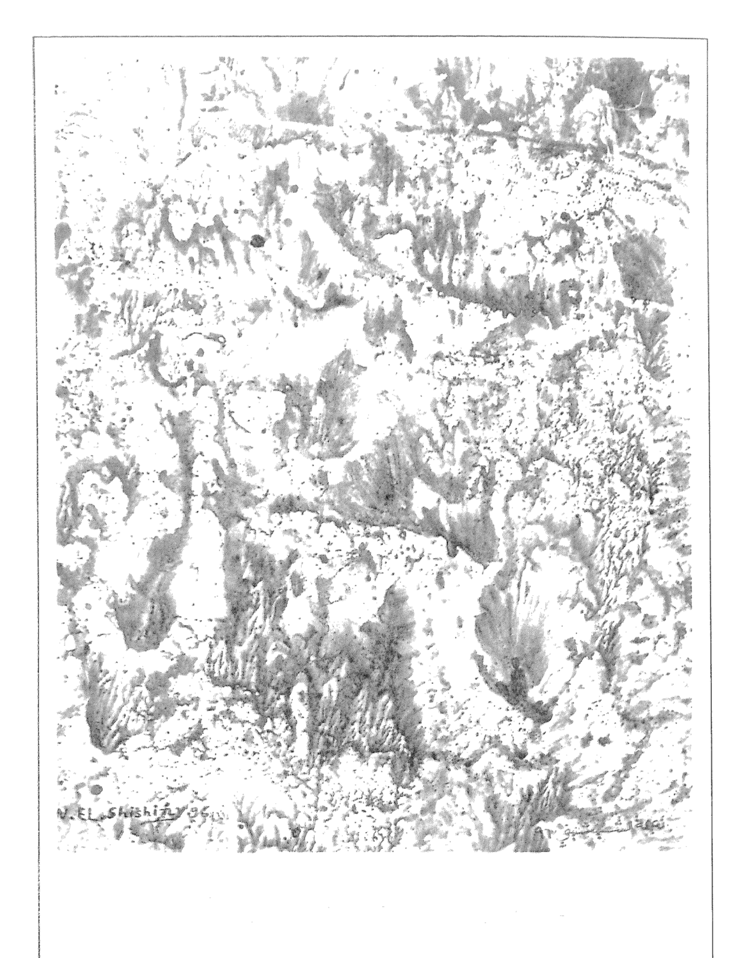
نعيمة الشيشيني

وملاحظات على فن المرأة المصرية

محمود بقشيش

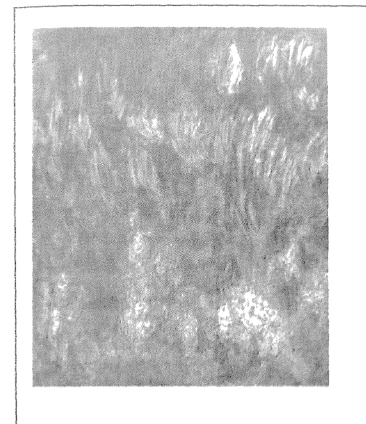


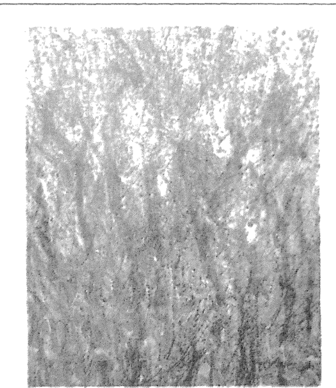



N. EL Shishiny 96









نعيمة الشيشيني
وملاحظات على فن المرأة المصرية

إذا كان من النادر جداً أن نلتقى بفنانة مصرية تجاسرت يوماً وأعلنت تاريخ ميلادها، فمن المؤكد أنه لايوجد بين الفنانات من اعترفت بأن محل إقامتها الأول هو جسدها الأنثوى. ولم نلتق بإبداعات فنية تؤكد أنها تعاملت مع هذا الجسد باعتباره حقيقة تتمسك بها، وتحرص على التعبير عنها، بل باعتباره عبئاً، ومصدراً للمتاعب، ورأت أنه من الحكمة الانصراف عن هذا الموضوع المفخخ، واختارت دروباً للسلامة، تبتعد بدرجات متفاوتة، عن الأشكال المختلفة للإرهاب الذى تفرضه ذهنية التخلف، وإذا اضطرت إحداهن إلى رسم المرأة فى وضع منفرد أو جماعى، فإنها تلبسها ثياباً فضفاضة، مفعمة بالزخارف، حتى لا يظهر أى أثر من خريطة الجسد، ومفاتنه كما فعلت - على سبيل المثال - «**إنجى أفلاطون**» فى سلسلة لوحاتها عن جامعات البرتقال، وقد وجدت فى الدفاع عن شعارات حزبها ملاذاً يبعدها عن فخاخ التعبير، عن أنوثة المرأة وكأنما التعبير عن أشواق تلك الأنوثة ضعفٌ وعيبٌ، وأخْفت «**جاذبية سرى**» المرأة فى زحام البيوت، وصخب العجائن اللونية الكثيفة، وضربات سكين الألوان العنيفة، وبسبب حرْص الفنانة المصرية على الإخفاء حرصاً على السلامة، جاء فنها، فى الغالب، مراوغاً لأنوثتها، وتركت مهمة التعبير عن تلك الأنوثة للرجال الذين لم يكونوا أسعد حالاً أمام ذهنية التخلف؛ فبدلا من الدفاع عنها أكدوا نظرة التخلف الدونية إليها، عندما انشغل «**محمود سعيد**» - وهو واحد من أبرز الرسامين المصريين - بالتعبير عنها، اختار نماذجه من طبقة الخدم، حتى يمارس عليهن سطوة الرجل الشرقى على أداة متعته، أعنى المرأة، ولم يستطع أن يجازف باختيار نماذجه الأنثوية من طبقته الأرستقراطية.

وعندما عرّى المثال **محمود مختار** جسد الأنثى أنّبه، وستر ما كان يجب أن يبوح به؛ ففى تمثاله المعروف باسم أسطورة الحقول، وهو تمثال مزدوج يجمع بين الإله الأسطورى ومعشوقته، وهى تظهر فى هيئة فتاة صغيرة، أقرب إلى أن تكون طفلة تداعب لحية الإله الذى هو نفسه **محمود مختار**، وتبدو المداعبة بريئة كل البراءة من أى إيحاء بالجنس، ولا يعدو المشهد أن يكون جلسة عائلية لطيفة، بينما فى تمثال «رودان» المسمى بالاسم نفسه، تظهر المرأة مكتملة الأنوثة وتعبّر بحرية عن أشواق أنوثتها تعبيراً لانملك إلا أن نصفه بالصدق.

بعد تأملى لمعظم ما أبدعته المرأة المصرية فى مجال الرسم والتلوين، أكاد أجزم بأنها لا تعبّر بالقدر الذى يسمح به إرهاب كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث، ولا شك أن أسوأ أنواع الإرهاب هو الإرهاب الدينى الذى وصل إلى ذروته فى عصر **السادات** الذى راح هو نفسه ضحية له.. وربما كانت الفنانة «**إيمى نمر**» (من نجوم الثلاثينيات) هى الوحيدة التى أتاحت لها الظروف أن تعبّر عن المرأة، وتجلّى ذلك التعبير فى سلسلة من أهم لوحاتها تحمل عنوان «ڤينوس السوداء»، ورغم ذلك فالواضح أنها اختارت طريقاً موازياً **لمحمود سعيد** عندما اختار نماذجه الأنثوية من قاع المجتمع، فاختارت هى نماذجها من قاع القارة الأفريقية، واتحدت بهذا مع نظرته المتدنية إلى المرأة، كما تحالفت مع نظرة المستشرقين إلى سيدات الشرق.. لهذا رحّب بها نقاد الغرب، ووصف الشاعر «**بول فاليرى**» لوحاتها التى تصور فيها فواكه تبدو مكتظة بالعصير بقوله «إنها فاكهة الشر» إشارة إلى ديوان بودلير الجسور «أزهار الشر»، ولقد أُعفيت «**إيمى نمر**» من الصراع الداخلى الذى عانت منه الفنانة المصرية، فقد كانت باريس شبه مقر دائم لها، لهذا لم تضطر إلى استخدام الوسائط الرامزة أو المراوغة إلا فى أضيق الحدود.

نعيمة الشيشينى ورموزها الأنثوية

إذا كان قهر ذهنية التخلف قد حال دون تعبير المرأة المباشر عن أنوثتها، فلم يستطع أن يسد كل أبواب التعبير، واستطاعت المرأة أن تعبّر عن نفسها بالرمز، وألبست المشاهد المرئية أقنعة الأنوثة، وظهرت فى هذا السياق الفنانة السكندرية «**نعيمة الشيشينى**» التى أقامت معرضها الأخير بمجمع الفنون

بالزمالك، ولم تفاجئنا عندما أغفلت تاريخ ميلادها، وبدأت سيرتها بذكر تاريخ تخرجها في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية سنة ١٩٦٩، كما ذكرت سلسلة بعثاتها إلى الخارج ودورها الأكاديمى والاجتماعى.

إن متابعتى لمعارض تلك الفنانة يجعلنى على يقين من أنها أكثر الفنانات المصريات صدقاً مع أنوثتها رغم اختفاء المرأة نفسها من لوحاتها اختفاء كلياً، فقد نجحت فى اختيار ما ينوب عن أشواق الجسد من أقنعة دالة. كان قناعها الأول الذى التقينا به فى أواسط السبعينيات هو: «الغلالات الحريرية، وردية اللون» وامتلأت لوحاتها بالأجواء المخملية الناعسة، غير أن هذا العطر الأنثوى لم يكن متوقعًا له أن يتنامى، وأن يتجاوز الخط الأحمر الذى تفرضه ذهنية التخلف، تلك الذهنية التى جعلت أحد زملائها من أساتذة الفن يغطى نسخة من تمثال ڤينوس - وكان موجوداً بفناء الكلية - حتى لا تفسد ڤينوس بجمال جسدها أخلاق الطلبة!

طوق النجاة

جاءتها فرصة للإفلات - المؤقت - من الحصار عندما أتيح لها أن تسافر فى بعثة إلى جامعة إستنبول لدراسة تاريخ الفن الإسلامى (٧٦ - ١٩٧٧)، وبعد عودتها من تركيا اختفت الغلالات الوردية، وظهرت الآيات القرآنية، وكل ما يدل على أن الفنانة قد دخلت فى أجواء التصوف.. لكن لأن الفنانة لاتستطيع أن تكون غير نفسها، فقد تسلل إلى الكلمات والحروف هشاشة وضباب أحال الآيات القرآنية إلى ما يشبه البخار أو البخور، وأذابت حروف الكلمات وأدغمتها، وعادت بكل هذا، وبغير قصد فيما أظن، إلى هيئة الغلالات الحريرية السابقة ذات العطر الأنثوى.

ويمثل معرضها الأخير خطوة ثالثة، تتصل وتنفصل، فى آن واحد، مع مرحلتيها السابقتين، فقد تخلت هذه المرة عن استخدام اللغة العربية فى التشكيل، كما تخلت عن أداة الرسم الرئيسية وهى الفرشاة، وسيّلت العجائن الزيتية، وجعلتها تتساقط قطرة قطرة كالندى على سطح القماش، وشكّلت من مصادفات الوهلة نسيجاً مجرداً يشى - رغم ذلك - بمشابهات فى الطبيعة، وبالتحديد، أغصان الأشجار الكثيفة، وكانت قد التقت بها فى رحلة من رحلاتها إلى الشرق الأقصى، وترسبت فى ذاكرتها حتى وجدت الدافع إلى التعبير عنها فى هذا المعرض. ولوحات المعرض تكشف عن منابعها ومنافعها فى ذات الوقت؛ فبقدر انتماء اللوحات إلى الفنانة وإلى جماليات بيئة ملهمة، فهى تصلح لأن تكون ثياباً نسائية تمتع كل العيون! ■



أدوار العالم

سهام جبار

لغز

الوحيد الذى يأتى هو الوحيد الذى لا يأتى!

ذلك هو اللغز الذى طرحه علىّ قفلُ بابنا الصدئ.

توفير

وضعت فى حصّالتى وردة. كان ذلك فى سن السادسة، حين دخلت المدرسة لأتعلم - كما يقول أبى - وأصبح دكتورة. الآن أصبحت دكتورة لكن لم أجد حديقة فى حصالتى. كنت آمل أن أجد حديقة أقطف منها العنب وأسحر كل صائد يحوم حول جنتى. بل لم أجد حصّالتى.

لقد سرقها تلميذ كسول كان يوفّر على طريقته.

البطل

ارتديتُ بنطالى وعليه حزام الأسلحة الذى يرصّعهُ الرصاص، وقبعتى لم أنسها أنا البطل العتيق الذى ما غادر المعركة إلا مستأسداً، كالوحوش الناهشة أعداءه المهزومين. وفى طرف فمى الأيسر تدلّى سيكارى الذى أعلك دخانه مع ما يشتغل من أعضائى المحترقة كل يوم، من الجوع والحسرة. فأنا أفعل ما أفعل لأتذكر أن البطل كان ديكوراً كاملا أما الآن فيخلو من أيما أثاث. فقط جوع ينهشه وحسرة تلده كل ساعةً على أماكن ينفُ إليها.

قراءة جنيّة

كنت جنيّة ولم يكونوا يعلمون. وكنت أنوى أن أجمع ما فى الكتب لأنفقه على مآربى، إلا أنى تعلمت أن آخذ من رواحى إلى المكتبة كل يوم رجلا مفتونا أدخله فى قصرى. قصر محرّم وخفىّ وغير موجود على الإطلاق لكثرة ما أحسن أن أدسّه فى الهواء فلا يعثر عليه أحد. وحينما أنال منه وطر الجن من الأنس أقطعة إرباً وأرميه فى البالوعة التى تتصل بنفق طويل صار مليئاً بالعفونة من الرجال. اليوم صار عدد منْ أراه قليلا حتى خشيت على هوايتى الجنيّة من الانقراض. أنا التى لا أكاد أجد معنى كبيراً فارتضيت اللامعنى أعلّقه على باب دارى المغمورة تماماً بالسحر وبالخفاء. وحين أعود إلى المكتبة فى المرة القادمة لن أقرأ ألف ليلة وليلة ولا يبادلنى قارئ ما .... سره.

بحيرات

فى السابق كنتُ زوجا لامرأة هى بورخيس.

الآن أرضعُ ابنا أعمى هكذا بلا زمن.

وغداً أنثر الرمل من كتابٍ خرجت منه ذات يوم

ببحيرات الذكريات المتحركة هذه!

إلى غرفتى

حين عدتُ فى المساء محمّلة بالماء والطعام إلى غرفتى وجدتهم هناك. ولم يدعونى أخرج بعد ذلك

كى أعود فى مساء محمّلة بالماء والطعام إلى غرفتى!

سيرة حرب

فى الأكفان. فى الأقماط.

كل ذلك تساوى. لقد أخذتهم الحرب وولدتهم أمهاتهم. ثم تزوج آباؤهم أمهاتهم. ثم لبسوا خواتم زواج. ثم انتظرت المرأة أن يعود حبيبها من الحرب كى تتزوجه قبل أن تموت دون أن تصرخ صرخة طلق واحدة، ثم لم يعد حبيبها. عفواً لقد اختلط علىّ الأمر فابنها هو الذى لم يعد بينما زوجها عاد ليتزوجا وينجبا ابنهما الذى لم يعد من أية حربٍ مقبلة!

ترتيب

كانت تخبرنى أن ذلك محيّر بل معجز. إنها تكاد لا تصدّق. الشابة التى تظن أن العالم مرتب من الأشياء، لا تظن أن الأشياء عبارة عن كلمات. وهكذا رحت أحاول أن أقنعها ولكنها تجزم بأن ذلك محيّر بل معجز بل كذب. حسنا صدّقى ما أقول بعظمة الله. بالملكوت الأعلى.. بالصلوات.. بالآيات.. بالعلامات.. بالإشارات.. بالـ.. بالـ.. كلمات! إن ذلك صدق وليس بكذب أبداً.

فتحت عيونها واسعة بوجهى وأمام ما طرحتُه عليها من كلمات عظيمة رهيبة خطيرة.. أومأتْ بالقبول وراحت تصدّق وتصدق وتصدق كل الأكاذيب التى أبلغها إياها وأنا أبتسم.. أبتسم فى سرّى.. بمكر!

إيروس

فى المساء، تحت الشجرة، كان نائماً إيروس.

وفى الصباح كانت الشجرة مع ما تحمل من ثمار هى النائمة.

بلا ديكة

دجاجاتى الصغيرات الجميلات حملْت معى الحلم نفسه. خرجت من صالون الحلاقة حيث صففت ريشها على موضة الساعة وخرجت بسياراتها الفارهة إلى حيث تلاقى ديكة أنيقة، صياحها نشط وعيونها لطيفة صافية. كنتُ أرافقها إلى المواعيد، وحين تنتهى من أحاديثها الودودة على أغصان الأشجار كنت أنزلها بعد أن أتسلّق حافية على الحائط والجذع المتين للشجرة وأتحاشى السقوط بمعجزة، أضعها فى صناديقها المجفّفة من آثار المطر بعد أن كانت تنزل بغيماتها التى شربتها وجلست معى تحدثنى برقة وبأناقة عما حملت به كى أراه حين أذهب وحدى إلى النوم بلا ديكة ولا ريش مصفّف.

باندروا

باندورا تأتى .. بانورا تروح.

لقد كانت رواحاتها جميلة ومجيئها يسلب العقل حيث يقعد ديونيزيوس بآلته الجامدة يستجدى فى الدرب كل فضلة من عقول تتفسّخ كل يوم.. بينما هى تأتى جميلة وتروح، باندورا التى تمارس بطالة فرحة ومكتملة.

أدوار

كنتِ رجلا فى طفولتى. قابلتُ الكثير من الرجال، وخرجت فى صباحاتى إلى أعمال السخرة، وشقيت كى أجنّب زوجتى التذمّر من حياة فقيرة. أنجزت دورى بنجاح، أما الآن فأنا امرأة حامل أنتظر أن ألد كى أنتهى من دور الوسيط إلى دور الوريث الذى سيقابل الكثير من الرجال ويخرج فى الصباحات إلى العمل ويجنّب من تقوم بدور الزوجة التذمّر من الحيوات الفقيرة دائماً.

آخر كلمة

كنتُ أتكلم العربية آنذاك حين صعدتُ السلّم المعدنى الذى يفصل بين الطائرة والأرض. أشرت إلى المضيفة أن تمسك بآخر كلمة سأقولها قبل أن أخرج عن مدارى الضيق، إلا أنها لم تتسلّم إشارتى فصعدت الكلمة معى إلى حيث سأجلس مع ركاب من أكوانٍ أخرى وقبطان من لا لغة، وهواء...

ربما ذلك هو السبب الذى أدّى بى فى النهاية إلى أن أعود من جديد إلى الأرض التى كانت تصل السلّم بالطائرة من دون أن تحلّق عن المدار الضيق.

دوار

خرجت من النهر. آه يالدوار موجى. كنتُ أصعد الدرجات التى تصلنى بالشوارع وأنا متموّجة. بى دوائر وأعتصر ماء. دخلت إلى أول زقاق علىّ أن أنسلّ منه إلى الشارع الرئيسى وأنا أتخضخض. ما لهذا الإناء يميل هكذا.. ربما سينسكب النهر منى. ربما سأدير موجى على الأزقة وأغرق المحلات المحيطة.. ربما سيتبلل الشارع، بل إنه غارق. بالعمق. لم أكن أدرى أنى سأحمل النهر كله معى. سأحمله فى روحى وأغرق به العالم الجامد المتيبّس. هأنا فى كل شىء.. أغرقه وأجعله نهراً.. كل شىء نهر.. ويدور. العالم يتخضخض وأنا قطرات عميقة متموّجة .. لقد كان ذلك جميلا وحبيباً.. إلا أنى اكتشفت أمراً مهماً ينبغى أن أقوله. لقد اكتشفت أنى لم أصعد الدرجات ولم أدخل الأزقة. لقد كنت أهبط وأهبط . والقارب لم يصل بنا إلى البر. لقد سقط البّر فى النهر وسقطت الدرجات. لقد سقط العالم فى النهر.. وأنا مفتوحة عيونى منسجمة مع العمق أتحدث عن أمواج تخرق شفافيتى وتهطل على كل شىء وتدور: آه يالدوار موجى! ■



قصيدتان

خالد أبو بكر

شاعر مصرى

أيدٍ بيْضاءُ تظهرُ وتخْتَفِى

لمن الموسيقى ؟
لمن أكشاكُ بيع الوردْ ؟

لا بدَّ أننا داخل لعبةِ المتاهات
القاعدةُ الأساسية:
أن نجربَ أكبرَ عددٍ من الطرق
دون عبور واحدٍ من النوع الممتلئ بالفخاخ
ولا بدَّ كذلك
أن مفتاحُ اللعبة دائما فى وضع التشغيل
لأننا نُصادُ
ثم نعود من حيث بدأنا
فهل يتسنى لنا أن نستجدى اللاعبينَ
لكى يوقفوا هذا العبثْ ؟

غيرُ عابئ أن أُتهم بالغرابة
أعترضُ أحد المارة
وأمررُ يدى أمام عينيه
دونما أملٍ فى إثارة دهشته
وأخيراً...
ضبطتهم يدبرون مكيدَةً لى
وأنا الذى كدت أظن أنى غيرُ مرئى.

أىُ سلام
فى يد نظيفة وبيضاء تمتدُ
وتلقى بالغوْث لفمٍ جائعٍ
ثم تختفى؟

فى فضَاءِ مرَايَا وزئْبَقْ

عندما صارت الروحُ جداراً بين ذاتى والغابةِ
عرفتُ قوتى
لكنى عرفت كذلك أن الذئابَ ستطاردنى.

أتجسَّسُ على ذاتى لمصلحة العالمِ
لأن اضطرابى يخبر عن أدوات فرارى:
عن السَاقين،

وعن رغبتى فى النجاة

فلماذا أغضب إذا نَهشَ ذئبٌ ساقى؟

لا مفرَّ من ادعاء الطمأنينة درءاً للخطرْ.

بإيمان المطارد فى فضاء مرايا وزئبق

سأقول إن العالمَ يستردُّ ميوعتهُ الأولى،

وإن المقابض هى التى تلينُ فى يدى

دون أن ينفتح بابُ نجاة،

وإن الأفضل ألاَّ أقعَ فى شَرَك الراحة

لأنه ما من صخرة واحدة أتهالكُ عليها

وحين أُسأل عن أعضاءٍ أخرى اختفتْ

سأقول إنه الجذام

ما الجدوى من الثرثرة بين يدىِ غابةٍ؟

كلما صافحتنا يدٌ

أفسدت الرحمة ما أنجزناهُ من فرارٌ. ■





قبور في الحقائب

سالم العوكلي

شاعر ليبي

تحت مطر قليل

وعلى بعد شهقة من المدينة

بالأمس دفنّا الشيخ الفلسطيني

على مرمى رغيف..

من قريته البعيدة

تقاسمنا المرارة..

تحت مطر أكثر.

لم نكن على أهبة الليل

لكن ظلاما آخر..

يسري في الجفون

لم نقو على الحزن،

ولم يبك أولاده

فقط نثروا تراباً على الربوة،

ومضوا:

يستأنفون الغربة..

حاملين قبورهم..

إلى رصيف آخر

..   ..   ..

..   ..   ..

مطر قليل..

وعائلة صغيرة..

تتساند..

لتقوى على الغياب

عائلة صغيرة

لكن مقبرتها بحجم العالم.■



مشاهد درامية

صادق شرشر

المشهد كله غرقان
فـ دموع البنت النحيفه
اللى فاتها قطر الجواز
خمسه وأربعين سنه
وهى قاعده قدام المرايه
بتلف خصلة شعرها البيضه
وتمر «ع» التجاعيد
بخفه ويأس
من بين صوابعها النحيله
- بيفلت العالم -
ويدوب
على
وشها
وينهار
جبل
المكياج
فى رعشة البودره الرخيصه
وابتسامة الروج المزيف

وهى..
بتحاول تدارى
دمعة الكحل اللى وقعت على الشيفونيره الإزاز
خمسه واربعين سنه
عدوا زى الطيف
مسافة ما رفعت إيديها على خدها
وبصت فـ المرايه
لحد ما غابت نظرتها الجريحه
فى زحمة الأدراج
«ورده فـ الدكشنارى القديم»
وشوية جوابات مربوطين
بخيط ناعم حرير على هيئة فيونكه
ذكريات قصة الحب الوحيده
اللى فضلت من تاريخ حياتها..
يظهر من ورا خلفية الكادر البعيد
باب الأوضه
وهى مستعجله بتبص فـ الساعه
اللى متعلقه «ع» الحيط

«خمسه ونص وخمسه»

- من خمسه وعشرين سنه -

وعقارب الساعه

بتشاور..

«ع» الميعاد الغرامى

اللى ماحدش يعرفه أبداً!

...

دلوقت بتجرب النسيان

ولأول مره

بارتباك شديد جداً

بتحاول تسرح شعرها

وتبتسم

لأحلام اليقظه

اللى غرقت

فى خلفية المشهد. ■



الإشـــــــارات

سعدنى السلامونى



لسه ما جتش

يمكن الإشارات

وقفت التاكسى

ما هى الإشارات بتوقف كل شىء

بس حاتيجى

وأشكى لها على ظروف امبارح

وأنا دايخ فى ميدان التحرير

على واحد يعرفنى

بيبص لى من تحت لتحت

وانا باصص للأرض علشان تنشق وتبلعنى

قبل ما اقول له

أديني ربع جنيه

أو جنيه أروّح بيه

ومشيت

فى نص الليل

أو الليل كان فى النص

مش فاكر

زهرة البستان كانت مقفولة والأتيليه

وبيبان العمارات

وقزاز العربيات اللى نايمة تحت الأرصفة

وكلاب

بلكونات متعلقه فى السحاب

خايفين م الأرض

وضلمه بتهرب فى وشوش الدكاكين

الشارع كان فاضى

زى بطنى بالضبط

بس كان فيه بنتين

كانوا سكرانين

ولابسين بناطيل جينس

وبيحتقرونى

فى اللحظة دى بالذات

بصيت لعيونى

لقيت فيها خوف وشر

وحب وكره وجنس

وشوق وحنين

وضلمه بتهرب من وشوش الدكاكين

وشارع فاضى

وبنتين سكرانين

فى اللحظة دى بالذات

اتمنيت أضرب دماغى فى الحيط

أنزله ع الأرض وأسيبه وأمشى

مش حابص على الأغانى اللى بتطلع منه وتمشى

زى الصراصير

ولا قصايد الشعر اللى بتلعب فى الحكومات

ولا مواعيد البنات

ولا اجسام الستات إللى باجيبهم من عقلى

الباطن لما اجى أنام

المهم

الأتيليه قافل

وزهرة البستان

أنا عايز أروح

أنا جعان

حاحكى لها

فى اللحظة دى بالذات

اتمنيت يبقى معايا سكينة

أضرب فى عمارات القاهرة

لحد ما تتدردك على اللى نايمين فيها

وتبقى اكوام، اكوام

وأدوس عليها بجزمتى

وأقول

هى دى مصر العزيز

بس حاتيجى

تلاتين سنة وساعتين

ولسه ماجتش

يمكن الإشارات وقفت التاكسى

ما هى الإشارات بتوقف كل شىء. ■





تقاطع طرق منشعبة

إدوار الخراط

قا من النافذة، وأنا أشرب كوب الشاى ماسخ الطعم قليلا، وأحس أننى لست موضع ترحيب، أرى قطار أبوقير يدقدق ويهتز على القضبان خارجا من المحطة يستجمع طاقة متصاعدة، بصخب متصاعد، حتى أسمع وقفته، هامداً يفح ببخاره المهدور على محطة الحضرة.

كنت قد جئت من القاهرة، فترة نهاية الأسبوع فقط، وقررت فجأة أن أرى صديق رواق الصبا القديم الحميم، وزرته فى تلك الفيللا التى لا أعرف الآن أين موقعها.

وفيق فتح لى الباب، فوجئ بزيارتى غير المنتظرة، وكان بالفانلة وبنطلون بيجاما مخطط، منفوش الشعر منتفخ العينين، وخُيِّل إلىّ أن فى غرفة النوم الداخلية أحدا، امرأة فى الغالب، لكنه لم يقل لى شيئا، ولم يلحّ علىّ أن أبقى، عندما هممت بالقيام.

جاء قطار مصر منطلقا لا يلوى على شىء، أشم، رافع الصدر، يهدر بعزم قوّى.

سمعت عن عربدات هذه الفيللا. حكاها لى وفيق فى ساعة روقان ومرارة، وسمعت طرفًا من أبطالها شخوصنها نماها: أحمد صبرى الرسام، صديقى بلكنته التركية الفرنسية ومصريته الأرستقراطية البوهيمية معاً، كأنه من عالم آخر وإن كان ابن بلد، من هنا، جداً، وفوزى المر ساكن شارع الإسكندرانى قديماً، مدرس الإنجليزى الذى ضاق صدره بما تصور أنه اضطهاد منظّم له - فى ظل الثورة - وتحقير مضمر حيناً وسافر أحياناً لعقيدته وأقليته، فهاجر إلى كندا، وتبناها وطنًا، على الكِبَر، وكان يدافع، بحرارة أكثر منَ اللزوم قليلا، عن «ديمقراطيتنا فى كندا» ومات هناك. ثم إيهاب الحضرى الضخم، أسمر داكن الوجه ملامحه خشنة قاطعة الحدود وإن كان فيها سحر حيويةٍ دافقة وخفة دم لاينال منها شىء.

حكى لى وفيق حكايات عن فيللا الشلة، بلا مبالاة، وزراية، وسخرية عاتية اصطنعها حتى استحالت فطرةً وسجيّة ثابتة.

كيف كانت النسوان - وحتى بنات الكلية وخريجات الفلسفة والإنجليزى - يأتين إلى الفيللا، وحدهن أو جماعات، الهاويات والمحترفات على السواء.

تُقفل النوافذ التى تطلّ على شارع - أو ممر - مهجور تحت خط السكة الحديد، وتضاء الأنوار الحمراء - حتى فى عزّ النهار - حسب أصول العربدة الموصوفة. وبالفعل كانت هناك فى الفسحة الواسعة المفروشة بسجاجيد قديمة ولكن فيها أثارة العز، نجفة مصابيحها القوية مصبوغة بالأحمر الكامد، واضح أنه من ألوان أحمد صبرى وأنه صبغها بنفسه.

الضوء الأحمر - حسب المجرّب المأثور - يهيّج معاشق الأجسام المقهورة التوّاقة للجموح، مع براندى جناكليس الفاخر الباذخ المذاق - الزجاجة كانت بـ ٣٥ قرشاً، غالية لكن تستاهل - فى سطوته تتصاعد سورات النشوة والاستهتار وضرب الدنيا بالجزمة، تدفعهم إلى استغراق الحواس فى سمادير الهوس، غضباً لا متعة، ورفضاً للانصياع والامتثال.

من حكاياته أن صفية بدر العرب - خريجة الفرنساوى - كانت بعد أن تشرب وتنال حظها من اللعب، تنام وتغمض عينيها، تحت النور الأحمر، وكان أحمد صبرى يرسم رسومات شبقية على ظهرها المستقيم الطويل بفرشاة رفيعة، بينما وفيق يتلو عليها الأشعار الماجنة، موزونة مقفاة، بالإنجليزى، لا يكاد أحد يسمعه فى وسط الضحك والصخب المستميت، فوزى المر مستلقٍ على ظهره كأنه ليس هناك يحدّق فى السقف أو فى بواطن خفّية حتى عنه، بينما إيهاب يرقص حول الجثة الممدودة المرسومة رقصة الهنود الحمر ويطلق - ضرورى - صيحاتهم فى أفلام هوليوود.

كلهم بعد ذلك أصبحوا محترمين - فيماعدا أحمد صبرى الذى عاش ومات عبقرياً - تزوجتْ صفية بأستاذ مصرى يدرس الفلسفة بالفرنسية فى طولوز، وانفصلت عنه بالطلاق، بعد لأى، وبعد أزمات عقلية وعصبية - دخلت المصحّة وأجْرت التحليل النفسى اللازم، وكله - وبعد ولد وبنت أصبحا - طبعًا - فرنسيين لا علاقة لهما بمصر، إلا علاقة عاطفية غامضة وحنين ربّته فيهما الثقافة الفرنسية، وربما دماء عريقة، من يعرف؟

قال لى وفيق إن شغلتهم أساسًا كانت اصطياد النسوان واستدراجهن إلى أحابيل النسيان. هكذا قال.

أين هذا من حكاية كأنها تمامًا من أحابيل أفلام هوليوود فى الأربعينيات، عن ضوء القمر الفضى ونور مصابيح الكورنيش

البنفسجي الهادئ - في ١٩٤١ - على أمواج سيدى بشر الحالمة المتراقصة بزبدها الأبيض، نجوى الحب الطاهر، وأحلام الجزيرة النائية الخالية ليس فيها إلا الحبيبان، كأنها الجزيرة المسحورة التى تحيا فيها - فى عتمة صالة السينما، لمدة ١٠٠ دقيقة - حوريات مثل دوروثى لامور أو دلوريس دلريو، مكللات بعقود أثيثة من الزهور الاستوائية الضخمة، صفراء ساطعة وحمراء ناصعة تلتف بالجيد وتنزل على الصدر تخفيه - هل كانت الصدور عارية؟ - والجونلة ضافية حتى الأقدام الحافية، مصنوعة بحذق من جدائل رفيعة مضفورة من سعف نخل الجوز الهندى. الرومانتيكية كان قد عفا عليها الزمن، بسرعة.

تزحف صفية بدر العرب فى الأربعينيات فى دفء الشهوات الفاخر، ويزحف ما أراه هذه الأيام - من أراه؟ - على قدميه ويديه، كالحيوان، فى شوارع الزمالك، هائش اللحية والشعر المترب الأملح، جلبابه الواسع لا لون له يسقط على جسمه فى الشارع. (أتصوره غير قادر على أن يقيم عوده، من الشيخوخة أو من مرض لا أعرفه) يرفع إلىّ عينين لا أطيق نظرة الحيوان الإنسانىّ فيهما : الذلة والتمرد والتضرع ونهاية اليأس على حافة أملٍ غير عاقل، من هو؟ ولماذا هنا؟ حرية الزحف على أرض الشارع بين السيارات التى تتفاداه والسيارات المركونة على الجانبين، أهى خير عنده من سجن دار المسنين أو المستشفى الحكومى الرثّ المهين؟ الزحف على اليدين والقدمين فى سورة الشبق أو سورة الانسحاق، من أجل حرية موهومة، أم لعلها الوحيدة الحقيقية؟

(بدون تاريخ، وبالقلم الرصاص)

«عزيزى..

لعلك الآن.. أو منذ عدة أيام مضت.. تمط شفتك السفلى فى هدوء فلسفى.. وتفكر متأملا.. أن الصداقة شىء لا وجود له إلا متى وجدت الحاجة إليه.. ونستطيع أن نبرهن على ذلك بالقضية التى بين أيدينا الآن.. وهى حالة «صديق فرضًا»، كان يتكلف هذه العاطفة طالما كان فى حاجة إلى استثمارها لفائدته من جميع النواحى.. كالاحتيال غير الشريف مثلا.. والاحتيال الأدبى.. والاحتيال الفلسفى.. (أوعَ سامى يشوف الجواب ده!) . ولكنه بمجرد أن انتهت حاجته إلى فوائد التظاهر بهذه العاطفة بانتقاله إلى جو آخر .. كفّ عن هذا التظاهر، مما يثبت صحة القضية التى بين يدينا.. هذا ما يخيل إلى أنك تفكر فيه الآن يا حضرة «الفلفوس» المحترم .. ولكنك مخطئ إذا تخيلت ذلك لأن خطابك لم يصلنى إلا أمس.. وأرجو قبل أن تسمع للشرح التالى أن تسقط من حسابك عبقرية أكاذيبى المشهورة!

لقد أرسلت خطابك إلى صفط من يوم ١٦ أو ١٧ الماضى أليس كذلك؟ حسنا! إنى تركت صفط إلى السويس العامرة يوم ١٤ تماما، وعلى ذلك لم أستلم خطابك وطبعاً أنت أعلم منى بعقول الصعايدة.. وتبعاً لهذا العلم تستطيع أن تستنتج دون عناء أن .. أهلى فى صفط لم يهتموا بإرسال الخطاب لى إلى السويس. وكنت أنا واثقا أنك أرسلت لى خلال هذه المدة فأرسلت لهم خطاباً أطلب فيه تحويل خطابك إلىّ.. هل تعلم ماذا كان الرد؟ «ولماذا نرسل لك الخطاب، أتنوى أن تمكث فى السويس أكثر من ذلك؟».. فأجبت: إننى حرأن أبقى فى الجحيم إلى مالانهاية .. ومالهمش دعوة بس يبعتوا الجواب!.

وبعد أخذ ورد كالمراسلات المصلحية تماما تم إرسال الخطاب المسكين مع وافر من الشتائم على عدم الطاعة والجحود.. إلخ.

وهأنذا بمجرد وصول خطابك أسرع بالرد عليك.. والواقع أننى أعترف بأنانية غير مباشرة فى إسراعى بهذا الرد.. فإننى قبل أن أهتم بالرد عليك سريعاً لأجل نفسك، أسرع فى ذلك لأننى أشعر بحاجة شديدة للكتابة إليك يا صديقى.. وأنت لا تجهل هذا النوع من الأنانية بدون شك، والواقع أنك صعبان علىّ.

....

عزيزى وصديقى المحبوب..

..ليس هناك ما هو أشد إيلامًا للنفس الحساسة من أن تكتشف أشياء لم تكن تود رؤيتها فى يوم من الأيام.. هناك بعض النفوس.. لا تهتم كثيراً ولا تتأثر بما تصدمها به الحياة من صدمات متتالية، فهى تتقبلها فى خضوع حيوانى ساكن.. وأذكر أنك فى خطاب من خطاباتك الماضية ذكرت لى مثلا شبيها بذلك، هو «حمار السبخ»..

أما تلك النفوس الحساسة اللعينة المجنونة.. فإنها تثور لأقل شىء، ويؤلمها أقل شىء وتوجعها أتفه الأشياء! أليس كذلك يا عزيزى؟

لست أدرى - ولا أهتم - إذا كنت أكتب كلامًا معقولا أم لا - فما يهم هو أننى بهذا الكلام لا أفعل أكثر من التعبير عن مشاعرى الحالية. بكل بساطة وهدوء.

.. اسمع يا صديقى! يخيل إلى أننى بسبيل أن أفضى إليك بأشياء قد تدهشك وقد أكون متسرعاً فى الإفضاء بها، فقد أكتشف فيما بعد خطئى فيها .. فأندم.. ولكن ذلك لا يهم مادمت بهذا الكلام أسرى عن نفسى.. بذكر هذه الأشياء، التى تؤلمنى. فى قلبى.. قسوة غريبة.. يخالطها - وتصور الجنون - شىء من اللذة الغريبة الخافتة! إننى مجنون ياصديقى.. ولم أنم أكثر من ساعتين ليلة أمس.!

....

لست أذكر لمن قرأت مرة وصفا دقيقا يشبه حالتى الآن تمام الشبه، وصف إنسان محموم يتنقل دون انقطاع فى فراشه باحثا عن مكان رطب قليلا يخفف فيه حدة آلامه.. ولكنه لا يجد أبدا.. إذ ينسى أنه أينما ذهب.. ينقل معه الحمى التى يهرب منها. أظننى أذكر ذلك فى قصة فرتر التعس، نعم.. تماما.

هذه هى حالتى تماما يا صديقى.. أننى أهرب من الحمى القاتلة التى تهرأ نفسى فى قسوة مخيفة. إننى شبه عليل مذعور يهرب من دائه.. وهو فى كيانه، محاولا أن يعالج نفسه، وأن يخفف آلامه أو يتناساها!.

آه يا صديقى لو أستطيع أن أعبّر لك تعبيرا كاملا عما فى نفسى.. ولكن!. ألا تذكر كلمة جبران.. وكيف وصف الكلام بأنه ولو كان ذهبا.. فهو سلاسل وقيود! إننى أتألم فى عنف إذ أجد نفسى عاجزا عجزا غريبا عن تصوير أشياء أحسها تملأ حياتى.. وتندلع فيها لهبا وضراما.

ألأن كل هذا الذى أشعره بعيد عما يشعر البشر وعما يحسونه.. ألأن هذا غريب عنهم وبعيد عن دنياهم.. ألهذا لا أجد فى لغتهم اللعينة.. وحروفها الصمّاء العجماء.. ما يعبر عن اصطخاب الريح الدامية التى تزأر وتثور فى أعماقى؟

.. بى رغبة أليمة فى البكاء يا صديقى.. ولكن هذه الرغبة ذاتها تبعث فىّ شعورا عميقا بكراهية لا حدود لها.. وحقد عميق مخيف.. والمصاب .. أننى لا أعرف إلى أين تتجه هذه الكراهية أو إلى أين يندفع هذا الحقد الأسود المجنون.. لا جهة معينة..

ولا مصدر معروف.. إنها شبه شيء مخيف ثائر مهول يندفع في كل اتجاه وكل مكان يا صديقي.. دون أن يذهب إلى أي اتجاه أو أي مكان، دون أن يتوقف لحظة أو يستقر ثانية.. وهو في أثناء هذا كله.. لا ينى عن نزيف ممتد وزئير مخيف.. محطما.. مدمرا متقدا.

.. إنها حالة مخيفة يا صديقي.. يخيّل إلىّ أنك عاجب.. دهش ولكن.. إنني مثلك تماما إن كنت كذلك أيها العزيز..!

....

إنني أجن يا صديقي.. لماذا أتألم هكذا؟ ولأي غرض أو سبب؟

لست أدري لماذا ترتسم أمام عيني الآن كأنما بحروف من دم ونار كلمات ناجي المخيفة:

«اطحني يا سنين ـ مزقي يا حراب»

«كل برق يبين ـ وامض كسراب!»

....

يا إلهي.. إن صورا بشعة تراود ذهني ليل نهار.. وأشكالا مخيفة لا نهاية لها ولا حصر لا تنى عن تمزيق خيالي المتقد بأسنتها الدامية..

ويخيل إلى أحيانا أنني أعمى .. محترق .. نعم.. تماما.. تصور إنسانا أعمى.. وهو يشتعل بلهب هائل لا ينطفئ يبعث فيه كل ما يمكن أن تتصوره الأبالسة من عذاب..

هذا الأعمى.. يسير مترنحا.. متعثرا.. وقد أحرقت النار جفونه المغمضة.. وقد فرد ذراعيه المحترقتين كأنما يتساند على الهواء... وقد انسلخت من جسده المحترق شرائح من اللحم المحترق أخذت تنضح دما.. ونارا.

أهي النهاية يا صديقي؟ لماذا تنفجر هذه الصور المخيفة في مخيلتي بهذا الشكل الرهيب؟؟ لقد كنت أحس منذ زمن طويل بشيء غامض لا أدري كنهه.. كنت أحس أحيانا بأنني ميت بارد متعفن.. وأحيانا أحس بأنني تحت رداء الموت البارد هذا أحترق في سكون مخيف.. ولكني لم أكن أدري أو أتصور كنه مشاعري حينذاك.. فهل هذه المشاعر التي كانت غامضة علىّ في وقت ما هي هذه الأشباح المخيفة التي تقتلني الآن رويدا؟

لست أدري أأشكر الرب أو ألعن قدَرى إذ أزاح ذلك الغطاء!.

....

ما هذا يا صديقي؟ لماذا نعيش؟ هل هناك حقا أبدية؟ وإذا كان، فأي معنى هناك لحياتنا هذه؟ لست أدري. ولست أهتم كثيرا.

كم أنا بعيد.. مقْصى. منفى. سجين!. أتفهمني أنت على الأقل يا صديقي؟ ولكن!! لا يا صديقي!.. لا تفهم شيئا.. لست أطلب منك ذلك لأنني لا أفهم أنا نفسي شيئا.. إنني لا أفهم شيئا على الإطلاق. ولن أفهم.. أبدا أبدا...

.. إن بعض الدموع تجول في عينيّ.. ولكني أسرع بتجفيفها في وحشية غريبة.

لماذا أطلب من الناس أن يفهموني يا صديقي. طالما أنا لا أفهم شيئا، ولا أرى شيئاً على الإطلاق؟..

.. أفكر في الانتحار كثيرا.. ولكن هل أنوى أن أنتحر حقا؟

.. أتذكر كلمات «هاريت شلي» إذ تقول: «فكرت في الانتحار كثيرا بإلحاح.. وكثيرا ما كنت أستيقظ في صميم الليل.. وفي نفسي غصة أليمة وتصميم عميق على الموت.. فأنظر خلال النافذة إلى الكون وجمال الليل فأودعهما ببعض الدموع.. ثم ألتفت حولي مودّعة الفتيات النائمات، في ألم.. وبعد ذلك.. أذهب إلى فراشي كي أنام إلى الصباح..!»

.. هل ترى معنى هذا؟

إنني أكره الناس جميعا في حدّة وجنون.. هناك إنسان واحد يخيّل إلىّ أنني أحبه.

ولكن الغريب أنني أشعر نحوه بسبب هذا الحب ذات الكراهية وذات الحقد.. إن نفسي مسممة.

يقولون إن الألم يصهر النفوس ويطهرها..

فما له لم يبعث في نفسي غير السموم؟

إنني كنت مجنونا ولقد بنيت شيئا هائلا. وها هو ذا يسحقني.

أتذكر قصة ذلك الطبيب الذي خلق مسخاً؟ وأحيا ميتاً.. قصة «فرانكشتين» أتذكر؟ أتذكر كيف انطلق هذا الوحش في أثر من خلقه فحطمه وسحقه سحقاً.. يخيل إلى أنني كذلك خلقت وحشا.

وأن هذا الوحش ينطلق في أعقابي.. إنني طريد..

أفهمت شيئا يا صديقي؟

خير ألا تفهم.. ولكني بالرغم من ذلك أنتظر منك.. بل أتوسل إليك أن تتكلم. وألا تؤلمني يا صديقي، ولو دفعك هذا إلى الكذب علىّ.

نعم لا تؤلمني.. فكفاني نفسي.. وكفاني خيالي.. وكفاني ليالي الطوال.

....

أين أنت الآن يا صديقي؟

إنني في حاجة مخيفة إليك يا صديقي المحبوب.

إنني في حاجة إليك أيها الملاك الهادئ النقي البسيط النفس والقلب.

يا إلهي.. كم يخيل إلىّ أنني طفل صغير يحبو.. وإنك لي أب حنون! عطوف!

وكم أشعر بلذة غريبة لمجرد هذا الشعور.

تذكّر يا صديقي .. أنني خلقت وحشا وهو يقتلني الآن رويدا فإياك أن تخلق أنت شيئا.. فلتمتْ في سكون .. بعيدا.. في صحرائك الجميلة الهادئة بوحشتها.»

من يجرؤ أن يكتب الآن بهذه الحرقة بهذا الدفق غير المحكوم، بهذه العاطفية التي لا تخجل من نفسها؟

ومن يستطيع؟

الآن؟ في عصر ثورة المعلومات والتكنولوجيا العالية، في القرية الكونية الواحدة، في عصر الأقمار الصناعية، في عصر ما بعد الإمبريالية، ما بعد الصناعة، ما بعد الحداثة، ما بعد الحرب الباردة، ما بعد التوازن النووي، ما بعد تفكك الإمبراطورية السوفييتية، كأنما هو عصر ما بعد الحياة نفسها.

ولماذا ندين هذه الكتابة ـ أو ننظر إليها من عل؟ ألأننا نخشاها، أو نتوجس من وخيم عقابيلها؟

ما شأن ذلك كله بأي شيء؟

وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه «الوحوش» بعد نومها الطويل، وأن أخلق «رواية» كأنها هي نفسها فرانكشتين الذي يتحدث عنه صديقي القديم. وحوش الكتابة الرابضة.

ها هوذا «النص ـ الوحش» يعكف على ذاته، على مرآة لا نهاية لترداد صورته فيها. أعمدة الملح متكررةً حتى المدى.

الملاك النقي البسيط القلب؟ صحرائي الهادئة بوحشتها؟

من؟ أنا؟

بعد طول تجوال ها قد وصلت، ويدي خاوية، إلى مرسىً حجري، مؤقت جداً، عند تقاطع طرق متشعبة، وشتّى؟ أم في نهاية طريق؟ ■



سيراميك

خيرى شلبى

قا

أنا أحب صديقى الكاتب الكبير وأقدره وهو ـ فى ظنى ـ يحبنى أيضا ويعتبرنى كاتباً كبيراً.

صديقى الكاتب الكبير هتفنى، زف لى خبر نشر أقصوصتى السابقة بفرح طفولى كبير، وطلب أقصوصة جديدة لينشرها فى نفس الجريدة التى يعمل بها.

صديقى ينقم على الظروف المادية المتدنية التى يعانى منها هو وأنداده من الكتاب الذين أعطوا الكتابة كل شىء ولم يحصلوا منها على أى شىء. وأنا أيضًا ـ أعتقد ـ أقدر ظروفه ككاتب كبير، أقل منه قامة فى دول أجنبية يمتلكون طائرات خاصة وأرصدة فى البنوك لا تنفد مقابل كتاب واحد فى حين يسكن هو فى حارة فى حى الكيت كات بإمبابة.

صديقى مقلٌ فى كتابته لكنه ـ يقينا ـ ذو قيمة يعرفها كل من قرأ قليله. وأنا على غزارة ما أكتب يحدونى الشوق دائماً لبلوغ ما بلغ من ذيوع صيت بين النقاد من أبناء جيلنا.

صديقى يحب حديث الكتابة، ربما أكثر من حبه لعملية الكتابة نفسها. وأنا عند الحديث فى الفن عاشق مفتون ودنِف معنّى.

يتوهج حديثًا؛ أنتشى استماعا. نتبادل الوهج والانتشاء ساعات طويلة ربما عبر الهاتف، ربما سيراً على الأقدام فى شوارع القاهرة الكئيبة التى أصبحنا نشعر بأنها قد ضاقت بأمثالنا من الذين لايزالون يأخذون الأمور على محمل الجد. لحظات الانتشاء والوهج ربما كانت هى الضوء الوحيد المؤنس المبهج فى حياتنا القاحلة. لكن ما أندر هذه اللحظات وما أبعد المسافات بينها.

يُسَرّ بأن سينشر لى كل حين. وأفرح بأن سيقرأ أقصوصتى فتتمخض القراءة عن وهج وانتشاء لمقاومة التصحر الزاحف وإيقافه بعيداً عن حدودنا.

لم يكن بيننا اتفاق على موعد محدد، لكن جزءاً من الفرحة أن أفاجئه بالحضور على غير موعد.

دخلت عليه مكتبه معتقلاً جناحى المحلقين من الفرح، طاوياً أحدهما على الأقصوصة والآخر على مدخر من مشاعر وخواطر تجمعت خلال الأيام الفائتة.

كان مائلا على مكتبه. أمامه غادة حسناء ممسكة بقلم وأوراق تدون فيها ما يقوله.

انتفض واقفا فى ترحيب شديد يغطى به ارتباكاً عظيماً وقع فيه بمجرد دخولى. بعد تردد قليل أعطانى وجهه مستجيبًا لمحاولتى تقبيله. ثم قدمنى للآنسة وجلس مستأنفًا حديثه معها. هى مراسلة لمجلة أجنبية تجرى حواراً مع عناصر متعددة ممن لهم صلة بالليل، صناع الليل. ولما كان صديقى كائناً ليليا منذ اشتغاله كموزع للبرقيات فى ليل القاهرة إلى نضوجه المبكر ككاتب يعبر عن وردية الليل فى عمل فنى كبير فإنه صاحب تجربة ليلية ترشحه للتحدث فى هذا الموضوع.

اعتراه التوتر، شحب لونه، تلعثم. شعرت بأنه محرج من وجودى كأننى رقيب على ما سيقول؛ فاعترانى الحرج والإحباط بصورة صادمة. قررت الانصراف فى الحال. بذل محاولات كثيرة ـ بروح عتب ـ لاسترضائى، لكننى كنت قد انطفأت تماماً حين لاحظت أنه بدا عليه الترحيب بانصرافى بل إنه لم يتورع عن التصريح ـ ربما دون أن يدرى ـ بأن أنتظره فى صالة الانتظار.

صار وجودى كعدمه سواء. بذل جهداً كبيراً ليأتينى بنسخة من العدد المنشورة فيه أقصوصتى السابقة؛ ثم اصطحبنى إلى باب المكتب فى مودة. داخلنى شعور بأنه يود لو يهرب من إكمال الحديث.

سألنى السؤال التقليدى الذى يسألنيه دائماً أبداً فى الشهور الأخيرة:

ـ «ما أخبار السيارة؟»

ظننت، كالعادة، أنه أخيراً اقتنع بضرورة فعل ما فعلته أنا! منذ عام: شراء محرك مستعمل السيارة من بورسعيد حيث إن المحرك القديم لم يعد قابلاً للإصلاح بحال. قلت له ـ أغلب الظن لأشجعه :

ـ «تمام!»

لمع فى عينيه بريق طفولى عابث، قال:

ـ «لن أتمكن الآن مع الأسف! قررت أن أركب لحوائط الحمام بعض السيراميك! كان لابد من تغيير قعدة المرحاض البلدية بقعدة أفرنجية ذات سلطانية! العملية فتحت! دخلت حتى الآن فى ستمائة جنيه! بعد تركيب السلطانية اتضح أن الصديرى ينقصها! ثمنه ستون جنيها هذا الصديرى! تبقى خلاطات السخن والبارد ، ويعلم الله كم ثمنها!»

استطرد كأنه يعتذر عن هذه الرفاهية الفاحشة:

ـ «نسوان تسكن العشش فى مواجهتى عندهن سخن وبارد ومرحاض أفرنجى! مرحاضى شىء بشع وغير إنسانى! لم تعد مفاصلى تقوى على التقرفص فوقه! ثم إن الفاس وقعت فى الراس ولا مجال للتراجع!»

نبرة الأسى كانت تنضح بزهو كبير عصىٍ على التخفى، لمجرد أنه أصبح يقوى ماديا على تغيير المرحاض.

عبرنا إلى الردهة المفروشة بالسجاد وأطقم للجلوس من الجلد الثمين، والحوائط كلها مزدانة بصور لرؤساء العالم كله وبعض رجالات مصر داخل براويز صغيرة متساوية الأحجام مرسومة بالكاريكاتور الملون. تلكأنا أمام باب المكتب قلت له:

ـ «أنت ستتكلف مبلغا كبيرا فهل نويت على البقاء نهائيا فى هذه الشقة فى هذا الحى الشعبى المكتظ بالشقاء؟!»

انكمش شاربه الكثيف ثم انفرد. استدرك مشوحا:

ـ «زوجى قالت إننا يمكن أن نسترد هذه الفروقات حينما نترك الشقة! ولكن إلى أن تظهر لى شقة جديدة من عالم الغيب فإننى مجبر على تغيير وضع المرحاض!».

قلت بحماسة مفاجئة:

ـ «ستكسو الجدران كلها بالسيراميك؟»

ـ «نصفها فقط! والباقى بالزيت حتى السقف! أما المطبخ فسنؤجله لحين ميسرة!»

ـ «على فكرة! عليك بسيراميك كيلوباترا! إنه جيد يعطى للحمَّام أبهة! كالفنادق الكبرى!»

ـ «اشتريناه بالفعل ! أصحاب البيت سباكون فى الأصل وأحدهم يتولى العملية كلها! لم أكن أعرف أن العملية تأخذ كل هذه الدبْكة! هدم أرض وتغيير مواسير وحفر حوائط وبهدلة! شغلاتة!»

ـ «بالمناسبة! هات المواسير من النوع الجيد الصلب لكى يحتمل مدة طويلة حتى لا تقع فيما وقعت أنا فيه إذ بعد أن كلفت الحمَّام الشىء الفلانى اكتشفنا رشح مياه فى حجرة نوم الأولاد فى الحائط المتصل بحوض الحمام! جئنا بالسباك فقرر أن ماسورة السخن هى التى ترشح ولكى تغيرها لابد أن نهدم جزءاً كبيراًمن حائط الحوض! لكننا أجلنا هذه العملية حتى نعثر على كرتونة سيراميك من نفس النوع نفس اللون أما الحقيقة فإننا أجلناها لأنها تتكلف ألف جنيه أو أكثر!»

ولم يكن شىء من ذلك قد حدث. وقال صديقى:

ـ «اليوم سأنزل لأشترى خلاطات السخن والبارد!»

قيل لى إنها مرتفعة الثمن جداً»

تقدمنا خطوتين نحو الباب العمومى. توقفنا. قلت:

ـ «هناك نوع ممتاز جداً من الخلاطات! تجد على مقابض الصنابير نجمة حمراء ونجمة زرقاء! الحمراء للسخن والزرقاء للبارد! لقد جربت هذا النوع مؤخراً فاحتمل عنف الولاد وكثرة استعمالاتهم!»

وكنت قد شاهدت هذه المقابض الأنيقة ذات النجمة الحمراء والنجمة الزرقاء فى حمام قصر صديقى السيناريست التليفزيونى المشهور جداً كأبى الهول. وقال صديقى الكاتب الكبير:

« أعرف هذا النوع الذى تقول عنه! وقد أوصيت به!»

ـ «هل اخترت لون السيراميك؟! اللون الوردى عندى شكله مبهج».

ـ تخيرت زوجى لون قلم الحبر الذى أعشقه! اللون اللبنى! اخترناه أيضا بغير رسوم».

ـ «جميل! على خيرة الله!»

ـ «نتهاتف!»

ـ «طبعاً ! طبعاً».

سلمت عليه بحرارة. استدار عائداً إلى مكتبه وضيعته. استدرت متجهاً إلى الباب العمومى. فتحت الباب واستدرت ثانية فلمحت صديقى بظهره العريض يمشى متبختراً كالأوزة الخارجة لتوها من البحيرة. كان سعيدا فى مشيته؛ وكنت سعيداً لسعادته ولكنه حينما اعتدل فى مدخل باب مكتبه واعتدلت فى مخرج الباب العمومى تلاقت نظرتنا عن بعد، فلاحظت أن التقطيبة الكئيبة قد علتْ وجهه كمن أفاق من حلم مبهج على واقع غير مبهج. انتقلت التقطيبة تلقائيا إلى وجهى. فوجئت بضوء النيون على سلم النزول، فأنبأنى برق الضوء الخافت بأن الليل فى الخارج قد استأنف مسيرته السرمدية . ■



ابن حلاق الحمير

أحــمــد الشــيــخ

قد حبست نفسى فى دارى واعتزلت الناس، لم أكن أهرب من يوسف ورجاله الأراذل أو أفر منه ومنهم خوفاً من المواجهة وقد صارت العداوة معلقة على رءوس الأشهاد، كان من المحسوب أن تصيبنى ضربة غادرة حتى ولو كانت فى دارى مسكوكة الأبواب والفتحات، وكان من المحسوب فى زمنه أن يحدث أى شىء، حرق أو خنق أو خطف وزرع رعب فى قلب القلب، أكذب عليكم وعلى روحى إذا قلت إننى فى تلك الأيام لم أكن أهتم أو أحرص على استمرار الحياة، ربما لو كان غيرى فى مكانى وفى مثل عمرى يقول لنفسه إنه شبع من الدنيا وعاشها بالطول والعرض، تزّوج وخلف للدنيا نسلا يحمل اسمه من البنين والبنات، ورباهم وعلمهم حتى تكونت لكل واحد منهم شخصيته المعدودة المحسوب حسابها، صاروا آباء وأمهات وأعطوا للدنيا خلفة تحمل اسمى فى شهادات الميلاد، وربما.. أقول ربما يتهور ويرمى نفسه فى سكة الخطر بدلا من أن يتحشاه ويتباعد عنه، ربما ليثبت لنفسه والناس أنه جسور وقادر على المواجهة فى الوقت اللائق، ذلك أن الحياة نفسها تتطلب الجسارة والإقدام، لكن المسألة لم تكن بمثل هذه البساطة، شجاعة أو جبن، خوف أو اندفاع، أبيض أو أسود، المسألة أنه لكل كائن حى تاريخ وطباع وفكرة ثابتة عن نفسه وعن الآخر، طيب نتكلم بوضوح أكثر، لو افترضنا أن فارساً مغواراً اختار أن يتعارك فهل يتعارك مع فارس يساويه أم يرمى نفسه وسط مجموعة من الكلاب المسعورة؟ أحسب أن المسألة اتضحت أكثر، سوف يختار الفارس فارساً ليصارعه، يصرعه أو يسقط فى الساحة مهزوماً بشرف، ولابد أنه سوف يرفض الدخول فى عراك مع الكلاب المسعورة، طيب.. نفرض أنه ليس هناك فى الساحة غير قطيع من كلاب أصابها السعار فماذا يفعل الفارس؟ يهرب أم يندفع مضحياً بعمره ويحصل على لقب فارس شجاع فى مواجهة قطيع من الكلاب المسعورة، أعتقد أننى أوضحت كل شىء، ويلزم أن أطمئن إلى وصول رسالتى إليكم على النحو الذى كنت أرجو لها الوصول، بقى أن أذكركم بالناس الشراودة الذين اندسوا فى أركان الكفر وصارت لهم أنياب ومخالب، دسُّوا عيونهم فى الأركان وباتوا مثل الهم الثقيل على قلوب الناس، يوهمونه بأنهم حراسه ورجاله الأوفياء وما هم بأوفياء إلا لذواتهم حتى وإن كانوا يحيطونه بكل هذه الهالة من التوفير الزائف لأغراض تخصهم، وقد يتبدى له أنه يكبر بهم ويعلو شأنه لكنه علو وارتفاع لحسابهم لأنه يتحول دون أن يدرى إلى ساتر أو ستار يحتمون وراءه ويمارسون الحياة من خلف البعبع المرسوم فى عقول الناس، يطلقون أياديهم فى أركان الكفر بكل ناسه، وحيواناته وأرضه، وهو مثل خيال مآته زوج لواحدة منهم اسمها «أصيلة»، وإن كانت فى الأصل بنت قاطع طريق أو شيخ منسر سابق، فهل كان من الحكمة أن أدفن نفسى وأنا حىّ أفكر وأحس وأشعر بالخطر الداهم الذى استتب أو كاد أن يستتب. هل كان من الحكمة أن أدفن نفسى فى قبرهم الغويط حياً، أم كان الأفضل أن أرتب نفسى وأن أستعد، أستعين بمن يعين من الأهل والأصحاب وأصحاب المصلحة فى بقائى لأشهد بما جرى وما كان من أمرهم وأمره؟ ولابد أن الحياة نفسها تستحق من العقلاء بعض الانتظار والصبر قبل دخول مثل هذه المعارك المتداخلة التى تختلط فيها صفات من يخوضونها بالرغبة أو بالإكراه، وطبعا هناك فروق بين من يدخل معركته برغبته ومن يدخلها مكرهاً أو شبه مغصوب، لكن هناك أيضا أنواعا أخرى من المعارك، غصب بالإرادة أو إكراه بالرغبة، مثلا، لو أن صبيا شاء أن يتعلم العوم فى ترعة وتجاسر ورمى نفسه فى وسط الترعة مثلما كنا نفعل ونحن صغار، سيكون أمامه مهرب وحيد، أن يعوم لينجو من الغرق أو احتمالاته على الأقل، وفى مثل هذه الحالة يكون دخول معركة العوم فى الترعة إكراه بالرغبة أو غصب الإرادة، طيب لو أن رجلا مثلى شاء أن يحسن الشهادة وتداخلت فى ذاكرته أشياء وتاهت أشياء وخلط هو بعض الأحداث بقصد كى لا يتوه القصد الأصلى من شهادته، وفى مثل هذه الحالة يحدث أن يتوه هو نفسه عن أغراضه البسيطة فى بعض الحالات، فلابد أنه فى مثل هذه الأحوال يكون قد دخل معركته الصعبة غصبا بالإرادة أو إكراها بالرغبة، طيب، وماذا عن مواطن من أوساط الناس يواجه عصابة من مشايخ المنسر

استولوا على كفر كامل بعمدته الشلبى، هل يقتحم بكل التهور وينتهى أمره برصاصة فى الظهر أو فى الصدر ليلا فى قلب العتمة أو نهارا وجهارا فى عز ظهيرة يوم مشمس وهم جاهزون بشهود الزور الذين يعلقون التهم الشنيعة فى عنق المقتول، يهدر الأوغاد دمه مجاناً وعلى رءوس الأشهاد وقد حملوا على أكتفاهم سلاح الجريمة مثلما فعلوا عشرات المرات والناس ساكتة، والعمدة الشلبى فى حالة دروشة أو غياب غصب بالإدارة أو خاضع لحالة من حالات الإكراه بالرغبة المسبقة؟

قلت لروحى لأخلص روحى من الهم الثقيل.. ياولد .. لقد كان من صار اليوم عمدة كفرنا محسوبا على داركم سابقا فلماذا لا تحاول أن تكون اليوم محسوبا على دوّاره؟ ولماذا تركته لهم كل الوقت ولم تلازمة فى الأوقات الحرجة لتحميه من قلة وعيه بهؤلاء الناس؟

وقلت أيضا:

«لما ذا لا تحاول فى الوقت الضائع أن تعيد الأشياء إلى أصولها الأولى، ولماذا لا تعيد ترتيب الأحداث مرة أخرى بحسب ما تسعفك الذاكرة؟

وجاوبت نفسى:

«أعرف أن للعمدة الشلبى صلة قرابة من بعيد بناسنا، وأنه لابد أن فرعاً من فروع الشجرة القديمة لأهلى كان قد التقى بفرع من فروع الناس الشلبى، ومادامت البداية كانت بآدم فلابد أنه هناك التقاء بين كل البشر بنسب متفاوتة، ولابد أن علاقتى بالعمدة أوضح وأقرب من علاقته هو نفسه بالناس الشراودة، ولابد أن الدم سوف يحن يوماً حتى ولن طال الانتظار، ومادام هو قد طلع من فرع شجرة قديمة طلعت أنا من فرعها المجاور أو البعيد فلابد من الغوص وراء الجذر المدفوس فى الأرض صحيح أن الأكفان تقادمت وأن الأبدان، تحللت وأن عظام الأموات تفككت، لكنه سبحانه واهب الذاكرة التى تعيد أسماء من رحلوا عن دنيانا بنفس قدرته على إحياء العظام وهى رميم».

فى حكايات جدتى لأبى حكاية عن أصل جدتى لأمى، كانت تقولها لنا ونحن صغار بينما تتلفّت حواليها مخافة أن تسمعها أمى أو غيرها من أقارب جدتى لأمى، وربما بسبب ذلك الخوف نفسه كنا نحاول أن نصدقها ولا نستطيع، لكن تكرار الحكاية جعلنا نحفظها ونحتفظ بها دون أن يجرؤ أى واحد منا على البوح بها أو الاستفسار عن مصداقيتها من أحد، كانت حكاية مخبوءة وتوشك أن تكون مدفونة فى الوعى القديم لكنها فرت من ذاكرتى واستقامت بتفاصيلها الشاحبة بينما كنت أحاول أن أعيد الأشياء إلى أصولها القديمة، وأحسبها حكاية عارضة وهامشية وبلا وزن إلا لكونها مسدودة فى الجذور القديمة التى اندفنت مثل أصحابها فى التراب، «كانت جدة جدتى لأم قد ولدت سبع بنات سبحانه الواحد الوهاب مانع الجمال والأرزاق، أعطاهن من الجمال ما يفوق الوصف ويعجز عن وصفه اللسان، لكنه ضيق فى رزقهن فصررن فى الدرب مثل عرائس المولد النبوى وقد غطت حلاوتهن أسراب الذباب فتلوث البياض والفضلات المدورة التى تفرزها وتتركها دوائر سوداء متقاربة تعافها النفس رغم أنها فى الأصل حلوه، ولابد أن الفقر عاندهن فى صباهن مثلما عاندهن فى طفولتهن، كان شباب الكفر يتحدث عن الواحدة منهن زمناً، يتمناهاالواحد منهم لنفسه زوجة وقد نضجت وزادت حلاوتها لكنه لا يفعل، ربما بحسب رأيى البعض بسبب وضاعة الأصل أو الجهل به، وربما لأن الحسابات كانت تلعب دورها فى ذلك الزمن السهل أيضا، وربما كان عبد الله الشوكى هو أول من امتلك الجسارة ليطلب أكبر البنات سناً ويقبل شروط أهلها بأن يأخذها بالجلباب الذى يسترها، أخذها وتوكل على المولى قائلا إن رزقة ورزقها على الله، صحيح أن عبد الله الشوكى كان مجرد نفر «تملّى» فى دار مصطفى عوف وأنه كان يحصل على ثمانية عشر قيراطا من أرض مصطفى عوف يزرعها لنفسه مقابل العمل طوال السنة فى أرض مصطفى عوف أو داره بحسب ما يشاء المالك، لكنه فى كفرنا قاعدة تقول أنه لا يموت فى البلد إنسان بالجوع، كل الناس كانت تتعشى، الغنى والفقير، المالك والمعدم، صاحب العيال الكثار والمقطوع، وربما كان عبد الله الشوكى هو فاتحة الخير على السبع بنات، ما إن تجرى على ألسنة الشباب حكايات عن واحدة منهن حتى يبعث الله إليها صاحب النصيب يطلبها لنفسه ويوافق على الشرط المعلن بأنه سوف يأخذها لداره بجلبابها الذى يسترها، بعضهم كان يتطوع بإلزام نفسه بالقبول سلفاً قبل أن تقول أم البنت أو يقول أبوها:

ـ موافق يا جماعة .. ح آخذها بالجلابية اللى عليها.

واستمرت على هذا النحو ست بنات من السبع بنات وبقيت فى الدار أحلاهن وأصغرهن وأكثرهن جرأة، وكلما دق الباب طالب قرب رفضت بعناد بغلة، كانت تعلن بجسارة أنها لن تسلم شبابها وجمالها لفلاح جلف أو «تملّى» جربان أو نفر أجير، وعندما تسألها أمها عن مصيرها تجاوبها بجرأة:

ـ حاخد واحد أفندى بماهيه، ويمكن واحد بيه.

تضرب أمها كفاً بكف وتتعجّب، وتجادلها وتذكرها بأختها التى تزوجت عم جدى لأمى من دار الخروبى وكيف أنها مستورة ومالكة لدار وعندها خلفة فتعترض وترفض، تذكرها بعبد الله الشوكى نفسه الذى فتح الله عليه وامتلك الأرض التى كان يزرعها وزيادة وأنه بعد العدم صار مالكا لدار واسعة فلا تقتنع، ولابد أنهم سكتوا على البنت لسببين: أولهما أنها كانت حلوه وشاطرة وقادرة على أن تسحر العابد إذا شاءت وأنها فى كل الحالات لن تبور أو تتعطل مركبتها فى مجارى الدنيا السائرة، وثانيهما أنها كانت أصغر البنات وأكثرهن تدليلا وقدرة على الحصول على قبول أهلها وكل ناس كفرنا، تركوها تتملى وتتمرد قائلين إن نصيبها الغلاب سوف يغلبها مهما طالت الأيام..

« أيامها كانت الغزالة الشاردة قد جاءت إلى الكفر الجوانى بعد أن أقطعها السلطان جزءاً من زمام الناحية مقابل سنوات المعاشرة الطيبة وقد أعتقها بعد أن كانت جارية مجلوبة من البلاد البعيدة البعيدة «وقال الناس للناس إن طبع الجوارى غلاب، فما إن استقرت حتى فتحت مسكنها لأكابر الناحية، مدير المديرية وناظر الداخلية الذى كانت له عزبة مجاورة لأرض الكفر الجوانى، وقالوا فى سيرتها كلام يشيب ـ عند سماعه ـ شعر رأس الحريم الأحرار ، كلام فى العهر والفجر وقلة الحياء، واتفق الناس مع الناس على تسمية الزمام الذى امتلكته «الأرض

العريانه»، ولا أحد كان في أيامها يستطيع أن يفسر أسباب زيارات أكابر ضباط الاحتلال لسراية الست هانم جارية سلطان المسلمين وإن اتفقوا على فساد الأغراض، ناس لهم نفس الوجوه البيضاء بحمرة والعيون الزرقاء بخضرة والشعر الذهبي الناعم بصفرة ولهم رطانة مشتركة لا يفهمها سكان العب الجواني كله، وفي سراية الست هانم جارية مولانا كانت تأتي الجميلات كل أنواع وأشكال وألوان الجميلات، تبحث عنهن الغزالة الشاردة التي غزت التجاعيد وجهها ورقبتها وكفيها لكنها لم تفقد قدرتها على الحركة في كافة أنحاء المديرية لتبسط هواة الانبساط من الأكابر سواء من أهل البلد أو الغرباء».

«وكانت قد سمعت عن السبع بنات وبعثت لأم جدتي لأم مرسالا فجاءتها تسعى وملء قلبها الخوف، يقول الناس للناس إن اتفاقا قد تم بالاختيار أو بالإجبار وأن أحلى البنات من بين السبع بنات راحت في سكة الذي يروح ولا يرجع، وظهرت علامات النعمة على الدار لكنها لم تدم كثيرا، ذلك أن كلام الناس يساوي وسوسة الشيطان، كثر كلام الناس في أذن الرجل الذي هو أب للبنات فراح وهجم على بوابة سراية الست هانم جارية «مولانا» فكان نصيبه في صباح اليوم التالي أن ربطه الأنفار إلى نخلة في مدخل البلد وتناوب الأكابر من أهل البلد والغرباء ضربة بالكرباج حتى لفظ أخر أنفاسه، ولكن مصير البنت اختلف «وجدوها عريانة كما ولدتها أمها في بطن المصرف فاخرجوها ليدفنوها إلى جوار الرجل المجلود بالكرباج لتطمئن روحه ويهدأ بوجودها إلى جواره عذراء لم تمسها يد في رأى البعض وضحية لغدر امرأة فاجرة ومدربة على قلة الأدب وانعدام الحياء مثل كل نسلها الأجنبي الساكن مدخل الكفر الجواني متباهيا باسمها الأجنبي عسير النطق على ألسنة الناس في كفرنا الغلبان وكل كفور العب الجواني الذي سمّاها «كعب الغزال».

«وأيضا قالت جدتي لأبي بأن صلة قرابة حقيقية مؤكدة وثابتة بين الناس الشلبي ونسل الست هانم جارية مولانا سلطان المسلمين الذي سلم البلد للإنجليز والذي خان «عرابي» بمعاونة أتباعه في النواحي الشرقية من المجاليب العبيد الذين تحولوا إلى سادة وأصحاب معالي بدون أسباب ولا مقدمات في زمن السلطة».

وقالت إنه في زمن السلطة أخذوا من الناس العوف رجالا ما كان من الممكن أن تأخذهم غير سلطة غشيمة وغريبة، تربطهم في الحبال وتسوقهم كما تسوق المواشي وهم أولاد الناس، يفرون البحر البعيد ويموتون بالجوع أو بالكرباج ويرجعون في أكفان رخيصة لتندفن جثثهم مع حقيقة أسباب موتهم، تنكسر شوكة الناس العوف ويظهر نجم الناس الشلبي وتبرز أنياب الناس الشاردة، يحملون السلاح ويقتلون بالرصاص حملة النبابيت والشماريخ مهما كانت قوة الأبدان».

يتبدل حال العب الجواني وناسه ولا ينجو كفرنا الغطسان وسط غيطان الدلتا وترعها ومصارفها وتتراخى عزائم الرجال لولا صحوة أخيرة جاءت على يد عبد القادر عوف الكبير وعياله فأجلت ضياع الهيبة والعزوة إلى زمن آخر ليس ببعيد يخسرون فيه على مشهد منا سيادة الكفر لحساب الشزاودة والناس الشلبي وفكرت:

هل أحمل في داخلي بذرة الناس العوف من صلب أبي وخلايا الناس الشلبي من بطن أمي؟ وإلى أي حد أستطيع أن أتخلص من الخلايا وقد دخلتني أو البذرة وقد كانت أساسا لكياني كله؟ وكيف ومتى انفصلت عن هذه الأصول الأولى لأكون فرعا من الزرع الصناعي الذي يعيش في المنطقة البين بين والذي يتعلم لبس البنطلون والقميص والسترة ويمسك بالقلم ليحسب ويكتب ويصير مستخدماً على درجة ينتظر العلاوة والترقية ويرتكن إلى ضمان المعاش في سن المعاش؟

وفكرت أيضا:

أن الوظيفة استخدمتني واستعبدتني ومنعتني من أن أكون حاكماً أو مساعدا لحاكم شأن يوسف ابن حلاق الحمير، أو أن أكون فلاحاً محكوماً شأن كافة أهالي كفرنا من العوف واتلساكت والبرعي والشوكي والخروبي والجمال والبقرى والعريان والناصح وكافة الكافة من العائلات صغيرها وكبيرها، أصيلها وعويلها وخسيسها، وانطرح السؤال المخيف من دماغي يسألني ولا أجيب، ويتكرر السؤال فلا أجيب، وأسمع صوت فردوس نفسه يسألني:

من تكون؟ من تكون؟ من تكون؟ لا حاكم ولا محكوم؟ ■

فصل من رواية «مسيرة العمدة الشلبي»، وهي الجزء الرابع من خماسية «الناس في كفر عسكر».



أيام الحــــــرب

أحــــمــد النشــــار

قـ كان «جمال» أحد أربعة ساهمت بهم القرية فى الحرب، ولما عاد مؤخراً بعد انتهائها وجلس أمام داره الكائنة فى آخر القرية شعر بالحنين إلى الثلاثة الآخرين الذين ماتوا. ظل يتذكرهم لعدة أيام وهو يرى من خلال مجلسه أمام الدار رهط الشباب الذين كانوا يناقشون ما حدث. لم يشاركوا فى الحرب وكانوا يصيحون:

- سلاماً.

ثم يجلسون أمام الساقية المهجورة ويتكلمون بصوت عال حتى يستطيع أن يسمعهم من موقعه ذاك،، قال أحدهم ذات يوم:

- أعتقد أنك لم تشارك فى الحرب مشاركة جدية.

فقال:

- لِمَ؟

فقال الآخر:

- لم تحك حكاية واحدة مما يحكيه العائدون.

كان يقهقه عندما يسمعهم يقولون ذلك ولكنه فى سريرته كان يعرف ما حدث هناك بالضبط. لقد ظل لأسابيع طويلة قابعاً فى عربته فى مؤخرة الكتيبة وكان يبذل قصارى جهده كى يظل مستيقظاً طوال الوقت، وانتهز الفرصة ذات مساء فصوب بمهارة رغم الظلام المسيطر فأردى قائده.. فيما بعد وعندما أخذ حاجيات القائد وذهب إلى زوجته برفقة ضابط تذكره وهو يسقط وظلت تلك الصورة ملازمة إياه حتى عاد إلى القرية. قالت الزوجة وهى تتناول الأشياء:

- لقد حدث بالوعد..

وأخذت تبكى بينما كان واقفاً على عتبة الباب يصوب نظراته إلى الصور الكثيرة المثبتة على الجدران، رأى رجلاً كبيراً فى السن فوق عجلة وامرأة تضرب رأسها بالجدار، وزحف طفل على موكيت سماوى اللون ثم مد يده محاولاً جذب إحدى اللعب.. كانت تشبه زوجته التى ماتت منذ شهور سبقت الحرب والتى لم تتهيأ لها الفرصة أبداً كى تراه عائداً بعدها.. عندما أدرك مدى الشبه الكبير بينهما تساءل:

- لماذا يا الله..

ثم رآها بعد ذلك تجفف دموعها وتقول:

- لقد وعدنى ليلة السفر بأنه سوف يعود..

فيما بعد داوم على التفكير بها وكان يسمع أمه وهى تدق باب حجرته بلطف وقد تأخر الليل، كانت تقول:

- ألم تنم بعد؟!

ويظل مسهداً حتى الصباح.. ولكنه كان ينام بعد ذلك نوماً خاطفاً ويستيقظ وطعم المرارة فى فمه ويقىء فى الساحة الخلفية للدار، ويرى من موقفه ذاك نساء القرية وبناتها وهن يحملن الجرار سائرات على الطرف الآخر من الترعة. كانت «جميلة» تختلس إليه النظرات فى تلك الأثناء وتقول:

- لقد أنهكته الحرب..

وترد عليها البنات بمصمصة الشفاه.

ولقد حاولت بعد ذلك أن تستدرجه كى يحكى لها قصصاً، ولكنه كان لاهياً عنها بصورة زوجة القائد التى لم تبرح خياله. كان ينظر إلى الأرض ويقول:

- إنها تشبهها كثيراً..

ولم تكن «جميلة» تفهم من أقواله شيئاً. عندما كانت تلح عليه كان يبكى ويقول:

- لقد سامنى العذاب..

وظل لعدة أيام يتكلم عن رجل له هيئة قرد كان يصدر له الأوامر وفى شىء من التعالى والعصبية، وينهره كثيراً على شاطئ النهر أمام الأعداء.

قال له ذات مساء:

- تستطيع أن تفعل بى أى شىء ولكن ليس أمامهم..

ولكن ذلك التوسل لم يزد القائد إلا تمادياً. وكان أكثر ما أذل «جمال» تلك الضحكات التى كان يسمعها منطلقة من فم الأعداء وقد أعطاهم ظهره كى لا يمكنهم من رؤية وجهه. كان يردد باستمرار:

- أنت لا تصلح لشىء..

ولكنه فى بعض الأحيان كان يشرب الخمر خلسة خائفاً من مقدم الحرب، فى تلك الأحوال كانت ترق عواطفه فيكلم جندى المراسلة الخاص به عن زوجة تركها هناك وأب أقعده الشلل. كان يقول فى أريحية:

- سوف تراهم يوماً ما

ويظل شاخصاً إلى جهة النهر الأخرى متوقعاً الهجوم فى أى وقت. ■



بيـــــروت

حياة الحويك عطية

في مساء

المتحف .. والمباني التي أكلها الجدري، وفقأت عيونها. الحديد الذي تعرى من إسمنته، والأسقف التي ألغت المسافات واتكأت بعضها على بعض، والأبواب الكهوف.

رجال الجيش الذين يعملون في بناء منصة لعيد الاستقلال.

التقاطع المرعب .. صليب شارعي الموت والدمار. الباص الرصاصي الضخم يقف فارغاً، وفي ظله بضعة عابرين.

عيون ترقب قدوم سيارة أجرة امرأة كهلة، وعينان تنتقلان برعب من دمار إلى دمار، المكان والعمر..

تسترجع ذكرياتها عند كل حجر

فتاة مراهقة، وعينان تجوبان الاتجاهات بقلق..

فجأة يشرق وجهها، وتركض إلى وراء الباص.

شاب يحتضن يديها، يخاصرها، ويمضيان.

فجر

ليل يستسلم للفجر

رائحة أوراق الشجر التي سقطت مع المطرة الأولى.

رائحة صناديق قمامة أثارها البلل وقطة جائعة..

رائحة السحاب يفوح مسكاً، وماء زهر.

صوت محرك لا ندري لماذا دار قبل سواه

صوت مكنسة الرجل ذي الأفرول الأزرق.

صوت أواني بائع الحليب واللبن في أصغر وأقدم دكانة في الحي.

وصرير عجلات حقيبة على الرصيف.

ليل

ليل يتأرجح بين الظلمة وانبثاق الفجر، مكتب سفريات ورصيف.

امرأة تنتظر انطلاق سيارة ذاهبة

امرأة ترتاح من تعب المجيء

ورجال .

كراسي قش صغيرة

طاولة، وطاولة زهر

نرجيلة .. ويد تصلح الجمر.. ترمي الملقط فجأة، ليقفز صاحبها راكضاً وراء سائق استفزه مزاحه.

جرذ يخترق المكان ... «كالكاتيوشا» يصيح أحد السائقين.

قهقهات .. شتائم .. صياح .. وألفة عالم له عالمه، ومصطلحاته وتعابيره، وضجيج الحياة فيه.

حياة أولئك الذين لا يئوبون إلى البيت كل مساء، ولا يخالطون إلا المسافرين العابرين، ورجال الجمارك.

الكرسي الهزّاز

الكرسي الهزاز .. تكرهه، لا تدري كيف وصل إلى الحديقة.

هي لا تجلس عليه أبداً، قامتها الطويلة لا تترك فيه متعة، عيناها الواسعتان السوداوان لا تحبان رؤية الأشكال مهتزة..

مازالت مصرة على العدو لبلوغ الساحة الخلفية.

ثمة مداخل ومعابر في الحديقة..

في المرة الأولى انطلقت تعدو بفرح وثقة وإذ في جبينها ورم الارتطام بالجدار.

فى المرة الثانية، استعادت فرحها فقد وجدت ممراً آخر، انطلقت .. لتعود بأنف مكسور.

استراحت بعض الوقت.. ثم صفقت بكفيها فقد اهتدت إلى ثالث.. لتترك عليه هذه المرة دماء الجبين.

رابع .. خامس.. لا تعرف الرقم..

تعرف أنها تتأرجح الآن ساهمة فى الكرسى الهزّاز.

اليوم التاسع والتسعون

لم يبق فى السيارة سواهما.. كيف هدأ كل الكلام، وغاب..

هى انتظرت هذه الفرصة لتقول أشياء كثيرة خططت لها طوال أسبوعين.. لكنها ضاعت كلها الآن.

قطع الصمت الضيق مكملا:

«فى الفيلم مشهد رائع نسيته أثناء الحديث.

«شاب أحب ابنة الملك، اشترطت كى تتزوجه، أن يقف مائة يوم تحت شباكها. فى كل صباح كانت تفتح الشباك فتجده مكانه.. فى اليوم التاسع والتسعين فتحت فلم تجده».

ابتسمت بهدوء وتابعت الصمت والقيادة.. فترة، وبدون أن تنظر إلى وجهة الدقيق، وعينيه الصغيرتين النافذتين، ودون أن تضع يدها، كالعادة، على يده القاسية المعروقة، بخلاف كل جسده الناعم، سألته بهدوء:

- هل كان سعيداً بذهابه؟

- لم يجب.

عادا إلى الصمت.. ظلت نظراتها مركزة إلى الأمام، كانت تحس أن نظراته تخترق شعرها الفاحم، وتجوبان وجهها الطفولى، وترصد رجفة شفتيها..

ثم.. عادت إلى السؤال بصوت مخنوق قليلا:

- هل كانت هى تحبه؟

بصوت مخنوق أكثر، أجابها:

- أعتقد.

سقط ضباب الصمت من جديد.. مدت يدها وضغطت على ركبته ببطء جنائزى، وعند ضوء عامود من أعمدة الشارع، لمح دمعة وحيدة تنزل بذات البطء علّى خدّها.

أخذ يدها، رفعها إلى شفتيه، قاربتاها بهدوء، ببطء، تفتشان عن نفسٍ ما، اقتربتا، التصقتا طويلاً بظاهر الكف اللدن.

عندها فقط تجرأت ونظرت إلى عينيه المغمضتين، ووجهه المحتقن كانا قد وصلا أمام بابه.

بسرعة أفلت يدها، واندفع يرمى نفسه من باب السيارة، ويختفى..

كانت الحقائب جاهزة عند الباب. ■

العنكبوت

بهجت فرج



قبعت على كرسي وثير في أحد المقاهي الفاخرة على شاطئ النيل، جلست أنتظر القهوة التي طلبتها من النادل، كان المكان نظيفًا تحوطه الأشجار من كل جانب وتزينه مجموعة كبيرة من الزهور الصغيرة المغمضة التي تحاول شق طريقها معتلية السوق الرقيقة الخضراء وهى على وشك أن تتفتح لتزيد المكان جمالاً بألوانها الزاهية وتنشر شذاها العطر معلنة عن قدوم الربيع.

يطيب لى كثيراً الجلوس فى هذا المكان فأنا من عشاق الزهور والنساء، أستمتع بجمالها وأريجها، وأنتظر قدوم الربيع لأرقب البراعم وهى تشب وتتفتح وتتوهج ويستقيم عودها وينطلق شذاها، ففى الربيع تفصح النساء والزهور عن مكنوناتها وتكشف عن أسرارها ويتجلى غموضها، يحدث ذلك بتلقائية دون عنف أو قسوة، فالعنف والقسوة طالما طمسا فى الزهور والنساء معالمها الجميلة ولهذا اخترت متعة المشاهدة عن بعد.

جاء النادل بالقهوة وصبها أمامى فى فنجان فاخر محلّى بالنقوش المذهبة، ووضع كوب الماء الذى اهتزت فيه المياه وتلألأت فى اهتزازاتها أضواء المصابيح الكثيرة التى تعتلى أعمدة الإنارة المتناثرة بالمقهى.

كانت منضدتى قريبة من أحد الأعمدة ذات المصابيح، وملاصقة لشجرة كبيرة كثيرة الأوراق وكان ضوء المصابيح يغمر الشجرة بفروعها وأوراقها، ساعدنى الضوء الباهر على أن ألحظ عنكبوتاً كبير الحجم أسود اللون يخرج متسللاً من بين الغصون، اعترانى بعض القلق وخشيت أن يسقط علىّ، ورحت أرقبه فى حذر.

رشفت من القهوة دون أن أسحب نظرى من على العنكبوت الذى ظل ثابتًا وكأنه يتربص بشىء.

دَخَلت إلى المقهى إحدى الفتيات وجلست أمامى مباشرة على أقرب منضدة، كانت فى حوالى العشرين من العمر، صبوحة الوجه، كستنائية الشعر، عسلية العينين، طويلة الرموش، مستديرة الشفاة، ترتدى جيباً وبلوزة قطنية بيضاء تتفق وملامحها الصغيرة، ليس على وجهها أية مساحيق أو أصباغ، كانت ألوانها متسقة نضرة تشع بالبراءة، كانت مختلفة عن بقية الفتيات اللائى يملأن المكان مثل قطع من الحلوى جميلة الشكل، كانت هى مثل زهرة رائعة أو فراشة خرجت لتوها من الشرنقة لتزيد الكون رقة وجمالاً.

جاءها النادل وطلبت منه ما طلبت فى همس واختفى وعاد يحمل ساندويتشًا وزجاجة مياه غازية، نظرت هى فى ساعة يدها وجالت ببصرها تفحص الجلوس وكأنها تنتظر أحداً.

رشفت أنا من قهوتى وتذكرت العنكبوت، رفعت عينى إلى الشجرة مازال واقفاً فى مكانه متربصاً.

حامت فراشة صغيرة زاهية الألوان شفافة الجناحين حول المصباح واقتربت من مكان وقوف العنكبوت ثم ابتعدت.

قفز العنكبوت فجأة من مكانه بفرع الشجرة إلى عامود الإنارة القريب كشف ضوء المصابيح الباهر عن خيط شفاف لزج مثبت أوله فى فرع الشجرة وآخره ملتصق بعامود الإنارة، كان مثل حبات دقيقة من الزجاج الشفاف سرعان ما جف وتغير لونه إلى اللون الرمادى وعاود العنكبوت القفز راجعًا إلى الشجرة وذهابًا إلى العامود وفى كل مرة كان يفرز خيطاً مماثلاً يجف وكانت فى ثوانٍ الخيوط كلها متقاطعة، تتقابل فى نقطة واحدة.

سار العنكبوت فوق الخيوط وكوّن شكلاً سداسياً وبات يروح فى سرعة ورشاقة غريبة حتى استكمل بناء بيت أو شبكة ما بين العمود والشجرة، كانت المرة الأولى فى حياتى التى أشاهد فيها وبالتفصيل عملية بناء بيت لعنكبوت ساعدنى الضوء والمكان وحالتى فى تحقيق هذه الفرصة النادرة، عدت إلى القهوة وأشعلت سيجارة ونظرت أمامى لأجد أن الفتاة انتهت من الساندوتش والمياه الغازية ولم تعد وحدها، كانت مع صديقة لها من نفس عمرها، يتبادلان الحديث والابتسام، دخل المقهى رجل طويل القامة، شديد الوسامة واضح الأناقة، كان قد نزل من سيارة فاخرة غالية الثمن، كان فى حوالى

الأربعين من العمر، أسود الشعر، هادئ النظرات ويرتدى حذاءً لامعًا وربطة عنق حريرية حمراء اللون، ويمسك فى يده بسلسلة مفاتيح ذهبية بها مفتاح السيارة بعلامته المثلثة المشهورة. مسح المكان بعينيه واختار أن يجلس على كرسى شديد القرب من منضدة الفتاتين أمامى.

التفتت إحدى الفتيات إليه فرمقها بنظرة حانية وابتسامة ناعمة كشفت عن أسنان لامعة بيضاء.

جاء النادل يحمل القهوة ووضعها أمامه دون أن يطلبها، مما يعنى أنه زبون دائم ومعروف بالمكان.

نظر الرجل إلى الفتاتين وابتسم ثانية وقال شيئاً لم أسمعه أثار ضحكهما.

رشف قهوته وأشعل سيجارة ونهض فجأة لينضم إلى منضدة الفتاتين اللتين فوجئتا بهذا التصرف الجرىء وإن كانت مفاجأتهما لم تكن فى نفس قوة مفاجأتى شخصياً.

نهضت إحدى الفتاتين واستأذنت بوجل وانصرفت وبقيت الأخرى التى كانت تجلس منذ البداية.

اقترب الرجل منها وبدأ حديثاً هامساً زاد من حمرة وجنتى الفتاة، تلك الحمرة التى تكسو الوجه عند الخجل أو الانفعال أو الإثارة أو الارتباك.

استفزنى المشهد ولم يغرنى بالمتابعة، نظرت فى ساعتى وأشعلت سيجارة وقلبت فى جيوب ملابسى أبحث عن لا شىء، اعترانى بعض القلق دون سبب مفهوم وفكرت فى مغادرة المقهى، تذكرت عنكبوتى النشط وبحثت عنه، كان واقفاً فى سكون ليس بعيداً عن بيته الواهى المعلق بين العامود والشجرة، حامت الفراشة الصغيرة مرة أخرى واقتربت أكثر من الضوء، تراجع العنكبوت بين الغصون ربما لكيلا تراه الفراشة، ضحكة أشبه بالزغرودة أخرجتنى من المشهد، كانت الفتاة تضحك بانفعال وازداد وجهها احمراراً.

ونهض الرجل بعد أن وضع ورقة مالية كبيرة على المنضدة ولم ينتظر النادل وسبق الفتاة يفتح لها باب السيارة الرمادية الفاخرة ويقفز هو داخل السيارة ويغلق الأبواب ويدير المحرك.

أشحت بوجهى بعيداً ونظرت إلى حيث بنى العنكبوت بيته الرمادى كانت، الفراشة تحاول الإفلات بعد أن تعثرت فى خيوط العنكبوت الذى ظهر من بين الأوراق لينقض على الفريسة ويلفها بخيوط لزجة فى سرعة غريبة حتى أكمل قيدها تماماً وربطها معلقة فى بيته أو مصيدته، أصابنى شىء من الحزن على الفراشة الصغيرة الجميلة وقمت مستعداً للانصراف لمحت السيارة الرمادية الفاخرة تكمل الدوران فى الميدان مسرعة مشرعة الأنوار يقودها الرجل الوسيم ببذلته الداكنة وتجلس الفراشة الصغيرة الجميلة، لم يكن فى وسعى أن أفعل شيئاً بعد أن انجذبت هى إلى الضوء الباهر، وفى انجذابها لم تلحظ تلك الخيوط الرقيقة الناعمة اللزجة التى تعثرت فيها لتصبح فريسة معلقة فى بيت العنكبوت. ■





حدود

عفاف السيد

فتركتنى أبكى جانب السرير وأقسمت ألا تعود، ركلها، ولما استعادت توازنها لملمت السنين من كفوف الرجال وسكبتها على روحى فانطفأ ألق البكاء، وانزويت فى العتمة أرقب الشجرات التى جفت وأعد أحذية الرجال التافهين عندما يتحدثون عن المصداقية والفعل المضاد ويتخللون الطرقات التى نسجتها بين أبنيتها العادية جداً، ثم يسحبوننى من جانب السرير فأفقد اتزانى وأصمت عند نهايات نظراته فيقول معقدة.

وتضحك فى أسى فأقول هو غبى، تقول هو مجروح وأنت تعرفينه أكثر أقول أنا لا أرى سوى ساعته تلمع فى العتمة ولا يبقى إلا عيناك تعرفان السر فلا تتركينى.

وتركتنى جانب الطريق وقالت سأتصل ثم توارت خلف الهاتف ولم ترد على لهفتى وقالت أنت خربت حياتى وأنت كاذبة، ودكت بنيان معرفتنا وخرجت دامعة من ألق صداقتنا فانهار كل شىء، وبكت على كتفه وقد تركنى جانب السرير ولم أستطع أن أبكى فقال معقدة.

قلت أنت تقابلها، قال لماذا أنت هنا، اذهبى.

وكان السرير مرتبًا للغاية وأنا أجلس تحت قدميه، أسرب دمعًا، لا يقلقه فى نومه فيتنفس ببطء وأحفر الفراغ حول جسده لأحتفظ بتفاصيله فى ذاكرتى وأحصى تعاساتى التى وزعها على جسدى وأجذر اليقين الرابض منذ لقائنا الأخير وأترك له بصماتى على الحيطان وأصابع قدميه فتحرقه دموعى، فيقول ماذا تفعلين، أقول أغمر بك فسائل يقينى ليشبهك، يقول تعالى، أمر بأناملى على جسده فيتمطى، وأمر بروحى على قلبه فلا يرتعش من جنونى به ويقول أعرف أنك تحبيننى، أقول: أنت تعرف ولكنك لا تشعر أريدك أن تحسنى.

وكان أبى يركلها وهى تتحدى وتأمرنى أن أدوس الرجال فأضحك من ضعفى وأتمنى لو يعرف تعاساتى وأقول لها أحبه ولم أستطع أن أدون فى صفحاته وجودى، قالت، كل الرجال أغبياء ولركلهم متع، وأنتبه لجسدى الزاحف لشبقه فأستكين عند حدود جسده.

يقول: ماذا تفعلين، أقول أختزنك لسنين الوحدة، أريد أن أرسمك، يقول: تعالى، أقول أنت تحبها.

ركلنى وقال معقدة.

وكانت تبكى على كتفى وتقول أحد يشى بى عنده ويخبره أكاذيب، وأقول الذى يحب يسمع بقلبه.

وكان يسألنى عنها فأقول: أنا أحبها، تزوجها وكن لى، لا تتركنى، يقول لن أتزوجها وأنت معقدة.

على الطرقات أترك له مسافة بيننا، هى فى الحقيقة مسافة صنعتها الظروف المؤلمة، حكت لى عنه فقلت له لا تجعلها تتعذب وكنت أبكى ولم أجد أمى لأخبرها أن الرجال أغبياء وقلت أنا أحبك لا تتركنى وقال أنا لاأعرف كيف أحب وهى مجنونة وأنت لاتكتبيلى مرة أخرى.

وكانت المسافة بيننا صغيرة لم تسعه فأمسكت يدى وسرنا نعبر الحكايات فينفلت منا فى برودة اختياره، تتساقط دمعات حزنها وتقول أنا مثل كل البنات أريد بيتًا وبنتًا أسميها على اسمك فأقول ليته يدرك تعاساتنا وكنت أتشبث بها وأتمنى لو أغسل قلبها بالنسيان فتهمس أريد أن أراه وكان قد أوحشنى.

جلسنا صامتتين وكانت الأغنية توجع القلب، قالت هى ذلك ودندنت (القريب منك بعيد.....) فقلت: هو غبى وقاس، قالت: هو لا يعرفنى، أحد ما يوصلنى له خطأ، وكانت عيونها جميلة وأعطتنى وردة وقالت كل عام وأنت بخير وغداً سأراك وكان الواحد والعشرين من مايو، قلت تعالى نضحك ولا نتحدث عنه، قالت أنا أحبه، وكنت فى الصبح أقول له اليوم عيد ميلادى، أريد أن أكون معك فقال مشغول ولكنه لم يتذكر أنه الثلاثاء وأنا لم أذكر لها أننى أيضاً أحبه، لكنه غبى وقاس.

وجلست أتابع سقوط الورقات التى جفت وأعد أعين الرجال وهى تغوص فى لحمى وأقول له هل ستكون معى بعد عشر سنوات، قال ربما تموتين غداً، قلت: هل ستذكرنى بعد عشر سنوات، قال ولماذا أذكرك، قلت سأموت يوم الإثنين.

ضمنى وقال أنا أحبك الآن، قلت أنت تقابلها.

على السلمات أنزل إلى قراراتى الغبية، هذا اليقين الذى تتضاعف خلاياه فى رحمى يجب ألا يتعدى يوم الإثنين، هذه آخر مرة أهبط السلمات التى حملت قفزات قلبى السعيد، وآخر مرة أشغل حيزاً فى فراغ الشارع والوجود الذى تحركت فيه مرحة وخفيفة يحملنى الشوق إلى العدو والتسامح، هنا هو أوقف السيارة أول مرة وأمسك يدى ونحن صاعدان وكان خائفاً وكنت أقول له أحبك جداً ولا تتركنى وكان وهو ينفث يقينه فى أنسجتى الرخوة يرتعش ويقول: أنت أنثى مكتملة ولن أتركك أبداً.

على أضواء الشوارع الضعيفة أعلق خيباتى الكثيرة جداً ولا أبكى ولكنى أعدو إلى الحافة باحثة عن حدود أفرغ فيها روحى التى تعبت من الضلال.

يقول: اذهبى ماذا تنتظرين؟!!

وكنت أرتب آثاره على أيامى لأستدل على وجودى لحظة أبقى وحيدة وكنت أربت على يقينى أطمئن روحى من الوحشة وكان يبحث فى حقيبته عن مقالات تتحدث عن المصداقية والفعل المضاد ويقول للتفاعل أسس سوف نجذرها لتبقى المنظومة صادقة، ونظر إلى وجهى باندهاش وركل فرحاتى التى تهفو وقال: لاتعودى فتذكرت أن للركل متعاً وأنها كانت تدوس الرجال وأننى أحتج به كى أعيش.

أمد شرايينى فى العتمة، وأتحسس الطرق إليه وأصبح مثل قطة مبتلة وحزينة لفظها الطوار تسيل التعاسة إلى جوفى عندما يداهمنى بانفعاله الذى يسد الرحابة أمام فرحى به، أختنق من الوحدة فتسقط السمات الخاصة لعلاقتنا وأصبح مجرد واحدة تسير فى الطرقات العتمة دون أن يدرك ملامحى كل العابرين، لم يعد ثمة التصاق، فينفرط جسدى وحيداً على سرير أبيض، أتدثر بخوفى وكل هذا الحنين ولا أعرف عدد انقسامات الخلايا، ولكنى أدرك أن روحى تنفلت ملتصقة بأنسجة رخوة أوقف تكاثرها البنج والعذاب بعدما مزقتها آلات حادة لم تع أنها تسحق روحى وتلغى حيزاً كان يجب أن يشغله قلبى الصارخ الرقيق.

وترتعش نتف اليقين فى القطن والدم والمحاليل المطهرة التى لم تستطع أن تمنع تسرب روحى التى حطت مثقلة بالألم عند قدميه وهو ممسك يدها على حافة السرير المرتب. ■





شـــرك الكـلام

أحـمـد أبو خنيجـر

فـ طيب، وأنا الهلالي الجمسى، بين عربان البلاد وأسيادها: عبابدة وجعافرة، وسط الخيمة الكبيرة واقف، وهم على الدكك جالسون، يتبادلون ضحكاتهم الهينة، والعمدة - عمدة البلد العبادى - عينه علىّ، أنا الخادم عنده، أشهد على بنته سعاد؛ والفعل لو كان كشف الهدوم وشد الشعر والردح وبس كانت تبقى بسيطة.

المجلس جامع كبار البلاد المجاورة وعربانها، وأنا وسطهم جمسى وهلالى، لا ظهر ولاسند، ولا أبوزيد الهلالي سلامة كان جدى، ولا حتى عزوة تسد الذر: زوجة عجفانة، ولد يرضع من بزها الممصوص كالقربة التى أحمل فيها الماء، سبب مصيبتى، ووقفتى السوداء التى أقفها الآن وسط مجلس عرب.

عيون الناس والشنبات المفتولة تبحلق فىّ، تحثنى على الكلام، حتى العمدة وكأن الأمر لا يهمه: قول يا عم حسنين.

الآن عم، بجلبابى المقطع والمرقع وسط الجلاليب المزهرة، وعلى الأكتاف ترتمى الأخرى صوف وسوداء، وعمامة كبيرة على الرأس على قدر ومقام سيدها فى بلده، وروائح الصندل تغطى على رائحة جلبابى الملبدة؛ الآن عم، وأنا حين أفوت بالقربة وأرمى السلام على الجالسين لا أحد يعبرنى ويرد السلام، أو يرمى بالسلام علىّ حين يعدى من جوار زرب البوص.

الشيخ - شيخ البلد الجعفرى أبو البنت فاطمة - متكئًا على عصاه التى يخط بها خطوطًا على الأرض تحته، عندما جئت وأنا الغريب، قسمونا أنا وامرأتى، العمدة خلف دواره قال: اعمل زرب البوص، واقعد فيه انت وجماعتك، والبهايم شغلتك: تؤكلها وتحلبها وتغير من تحتها، وجماعتى فى بيت شيخ البلد تخدم قلت بلد تشيل وبلد تحط ودائمًا زرب البوص والبهايم والخدمة فى البيوت، والقربة على الكتف والظهر سقا ، هذه المصيبة، لو كنت رضيت بخدمة البهايم وحلبها وبس ولاحمل القربة والله والدوران على بيوت الذى يسوى والذى...، ما كنت يومها على البحر أملأ القربة وأرى لحم البنات الهوانم يتعرى ويجرجرنى هذا وسط مجلس عرب يريد أن أنطق وأقول الحق.

- اتكلم يا عم حسنين.

طيب، أتكلم ازاى وأنا خرمان لنفس جوزة يعدل الدماغ التى شاطت من دخان سجائرهم التى يشربونها الآن - على مهل - مع الشاى، بعد الغداء السمين المذبوح فيه خروف كبير من خرفان العمدة بعد صلاة الجمعة نزلت الصوانى على الحصر المفروشة بالخيمة، تفضلوا.. تفضلوا، ونزل العربان الكل نزل للأكل، وان حد يعزم علىّ، ويقول قم يا عم حسنين كل، ولا حتى كباية شاى، طيب هذا شىء عادى، لا آكل من أكلهم .

- غصب عنى - ولايأكلو من طبيخ عملته زوجتى - لكنهم يشترون المش والجبنة التى تعملها - ، طيب حتى سجارة تعدل دماغى أنا الصائم عن الزاد من يوم ما حصل الذى حصل، وعرفت بمجلس العرب، وأنا الرجل - هأ - الرجل الوحيد الذى شاف وكان بين اللحم هو يتعارك، لو كنت أعرفه كنت جريت ورميت نفسى فى غيط الذرة ولا من شاف ولا من درى.

لكن ما العمل، والعيون بنعسها الناعم تريد أن تخلص من الموضوع وتشوف له حل، والحق يطلع على واحدة من الاثنين؛ واحدة ست البيت الذى تخدم به زوجتى وست الجعافرة، والثانية ست البلد كلها بنت العمدة؛ والبعيد محمد - سبب المصيبة والمركة - قاعد وسط الناس يصفر دخان سيجارته، تضرب تقلب ولا على باله، يمكن لا يعرف، نعم!! والذى شفته وسط الذرة مع بنت العمدة كان خياله، هو خاطب فاطمة الجعفرية وسيدخل عليها فى الصيف، لكن بنت العبابدة سعاد عينها عليه.

قلت لزوجتى حين جابت سيرة الكلام: اقفلى خشمك على طول، نحن نشوف ونعرف بس، ولا نحكى ولا نقول، هذه مسائل تطير فيها رقاب. أنا لو قلت الذى أعرفه وشفته، البلد كلها تخرب، حين اخش البيوت بالقربة وأشوف الحريم راقده فى الظل دون أن ينعدلن، عقلى يشت، أدلق روحى مع القربة فى الزير وأمشى، وكأن الذى دخل ليس برجل حتى ينعدلن، آه، لكن ليس لى دعوة بالذى نط على بيت فلان، أو فلانه

التى قابلت فلان، ولا بفلانة التى ندهت علىّ وأنا أفرّغ الماء فى زيرها، وكنت حين دخلت لم أجد أحداً، التفت للصوت المقبل علىّ وجدتها بقميصها الخفيف، ارتعش جسدى ووجدت نفسى بالشارع أجرى؛ والسهر بجوار الزرب وسط الذرة أرانى الكثير الذى لو قلته قد تطير فيه رقبتى أنا، أى شىء أقول

- قول يا عم حسنين.

طيب، وأنا الغريب السقا، أعمل ايه ويومها بعد الفطار وأنا أشد نفسين الجوزة الدنيا غلت من الحر والشمس، كما الآن وأنا واقف غارق فى عرقى وسط الخيمة والعيون كلها علىّ، يومها أخذت القربة تحت باطى زقلت أملأ زيرنا المنكوت بجوار باب الزرب، زوجتى قالت: خليك وأروح أنا بعدما أخض اللبن لكن وأنا نفسى أعوم فى البحر وأشهد البدن من رائحة اللبن العالقة به، رحت ورأيت المرمغة وشد الشعر وتمزيق الهدوم والدم والبنات الصبايا للفرجة واقفات، كل واحدة معها فريق، وأنا المشغول بحك جلد القربة قريبا منهن وكأننى غير موجود أصلا - هكذا كنت أعرف - جلن لملء جرارهن فى دور الدلع - كما تقول زوجتى - وأنا أريد العوم، وهم الآن على دككهم يريدون أن يعرفوا من التى بدأت بالسباب والشتيمة، أو من التى كسرت جرة الثانية؛ وأنا هل كنت موجود وقتها لأنتبه لما يحدث؟ وعينى تسارق الأجساد المتحفزة والمدكوكة بالفعل الجرىء.

أسارق النظرات وألعن عصاة البوص الناشفة - زوجتى - التى تتكسر بجوارى طوال الليل، عظم يخبط فى عظم، لكن هذه الأجساد المرتوية والشبعانة، هل كنت فعلا - كما حكت الصبايا فيما بعد - أحاول فصلهن وازيحهن من قدام بعضهن، أم كنت أملأ يدى وحضنى وأنفى باللحم العفى والمحرم علىّ.

فقط كنت بالسروال الطويل ذى التكة والفانلة أم كم طويل والرهيفة على عظام الصدر، أكنت أحوشهن وأنا أرتمى على الأرض فوقهن، محاولا تخليصهن بين صراخ البنات الواقفات للفرجة وعيونهن مليئة بالتشفى والفرح الغامض، أكنت أعوض نفسى وأقبض - قدر المستطاع - على ما تصل إليه يدى بجلون وأضن به حتى لو أدميته، وأنا فى حالة من الهياج والزعيق كنت أدرك عدم وجودى بينهن، وكأننى أزيد الهياج فى أجسادهن وألسنتهن فيزداد ما يتعرى، أم ترانى كنت أشد الهدوم وأمزقها وأكشف على المكنون والخبئ فيصير لهيباً لعينى وصدرى، وأزداد غياباً عنهن وبينهن، فيسرعن فى عملية التمزيق وشد الشعر والردح.

البنات الصبايا على الجرف جرين وصرخن بأعلى أصواتهن حين رأين الدم يسيل من الأجساد العارية، سخونة الدم تلهب جلدى فيزيد هياجى، أشخط فيهن وأنا مندفع لاحتواء الحرارة وإسكات الرعشة التى تضرب جسدى الفالت منى.

جاء هو محمد - سبب العركة والمصيبة - من غيطه القريب، وشخط فينا، ثلاثتنا: سعاد وفاطمة وأنا، لم أدر بم، لكن البنات وقفن وأنا تساندت على الهواء حتى استويت واقفاً، وهن كمن اكتشفن عريهن فجأة، جرين بخجلهن إلى حوض الذرة القريب منفصلات وداميات، والبنات الصبايا إليهن جرين بالملاءات يسترن الذى تعرى؛ نظر هو لى من فوق الجرف وقال: مش قادر على عيّلتين. وتف على الأرض ورجع إلى زرعه.

أخذت أمسح الدم العالق بجسدى بأصبعى وأمصه، وآخذ الفانلة التى شربت العرق - عرق ثلاثتنا - بالليل وأدخلها أنفى، معطيًا ظهرى لزوجة ممصوصة ترقد بجوارى وترمى برجلها المعراة فوقى فأصطنع النوم، محاولاً التفكير فيما أقوله لعربان البلاد وأسيادها حين أقف وسط مجلس العرب، أنا الغريب، الهلالى الجمسى والسقا، وهم يسألونى: قول ياعم حسنين. ■





سبق صحفى

بثينة الناصرى

قد هل تعتقد أن للمنازل الحق فى اختيار ساكنيها؟

كان محدثى فى العقد الثالث من عمره، نحيفاً، ربع القامة، على شىء من الوسامة، تلوح فى فوديه شعرات بيض قبل الأوان. كانت تتربع فى عينيه حكمة من عبر طيش الشباب بسلام ينغصه قلق تفضحه رعشة خفيفة فى اليدين.

كنا غريبين جمعتنا طاولة فارغة فى حانة مكتظة، وكان قد كرع كأسه الثانى حين رمى إلى بسؤاله الذى بدا خير سلوى عن ذكريات الصباح المرة.

قلت باهتمام:

ـ لا أفهم.

قرب وجهه منى وحدق إلى عينى بريبة:

ـ لا تفهم؟

هززت كتفى، ولم أجب.

ـ معك حق. إنها قصة لا تصدق على أية حال.

تيقظ فضولى الصحفى فجأة فانحنيت نحوه ثم كبحت نفسى فأنا أعرف هذا الصنف من الرجال ما إن يلمس منك اهتماماً بأمره حتى ينكمش داخل جلده ساداً فى وجهك كل باب.

تشاغلت بقلمى أحوله من يد إلى يد وبزبائن الحانة تلوح وجوههم خلال دخان السجائر هزيلة.. صفراء.. وحركة النادل الدءوب بين البار والمناضد.

ـ أرويها لك إن كان عندك وقت.

استدرت نحوه متصنعاً الدهشة.

ـ ماذا؟

ـ القصة التى حدثت لى..

ـ آه .. القصة .. كما تريد.

ـ ولكن هل تود أن تسمعها؟

ـ ليس فى ذهنى شىء معين هذا المساء ولا فى الأيام القادمة بعد أن استغنوا عن خدماتى هذا الصباح ولكن هذه قصة أخرى.. حدثنى.

اعتدل صاحبى وأودع الكأس الثالثة جوفه، ولو لم يكن نظرى مهزوزاً بتأثير الخمر لأقسمت أنى لمحت بريق فرح وحشى يشع من عينيه وهو يتأمل القدح الفارغة ويتهيأ لرواية قصته.

قال: (بعد تخرجى فى كلية التجارة كنت أكثر حظاً من زملائى فقد كان ثمة عمل ينتظرنى. كان على أن أتسلم إدارة الفرع الجديد للمطعم الذى أنشأه والدى منذ خمسة عشر عاماً. كان أبى رجلا عصامياً بدأ من الصفر وكان يحلم بأن يمد سلسلة مطاعمه لتغطى كل مناطق العاصمة، تحمل اسمه فى لافتات عريضة.. وها هو بعد كد عدة سنوات يفتتح فرعه الثانى.

تسلمت إدارة المطعم الذى كان منزوياً فى شارع جانبى وكنت عند حسن ظن أبى تساعدنى نصائحه وخبراته وما وقر فى ذاكرتى من دروس الجامعة.. بعد وفاته صرت مسئولا عن الفرعين فاستعنت بصديقين من أيام الكلية أثق بهما واكتفيت بجولات يومية أقوم بها بين المطعمين لأرقب سير العمل.. بعد سنتين وفقنى الله فرفعت لافتة ثالثة.. حينئذ بدأت أشعر بالحاجة إلى الاستقرار.. وأخذت أبحث عن بيت يليق بوضعى الاجتماعى الجديد.

قضيت ثلاثة أشهر أبحث عن بيت أشتريه دون طائل. لا أعنى جدراناً تصد العيون وسقفاً يمنع المطر والشمس. لم أكن أحلم بمنزل وإنما ببيت أحسه لى.. دافئاً.. آمناً.. ألجه فيضمنى ناعماً مثل أغطية الفراش.

رأيت منازل عدة واحداً كلما نظرت إليه ازددت نفوراً.. كان من تلك الأشكال المزوقة بألف لون.. وآخر لا شكل له على الإطلاق.. كتلة رمادية جامدة.. مرة أيقنت أنى وجدت ضالتى.. ولكن ما إن دخلته حتى عافته نفسى. كان جثة بلا حياة.. هل تفهم ما أقصد؟

رأيت ورأيت.. ياما رأيت حتى تعبت عيناى.. ولكن لما انزلقت فى وهدة اليأس وكما يحدث فى الروايات والأحلام فقط.. وجدته.

مرة قرأت قصة رجل رأى فى حلم أنه يشترى بيتًا معينًا لم ير مثله من قبل ومنذ ذلك الحين أصيب الرجل بهوس أقلق راحته وأقض مضجعه. ظل يبحث عن منزل أحلامه حتى وجد يومًا نفسه أمامه.

ولكنى لم أره فى حلم وإنما كنت أحس أنى حالما أراه سأعرفه.

***

كان حديث البناء صغيرًا ذا طابقين تحيط بالطابق العلوى شرفة واسعة وثمة ثلاث درجات تنتهى إلى بابه الخشبى.

خيل إلىَّ أنه يدعونى فاتحاً ذراعيه بلهفة تفوق لهفتى.. سرت إليه مأخوذًا. ارتقيت الدرجات ولمست الباب.

أخيرًا البيت الحلم، ولكن فى غمرة فرحى كيف كان لى أن أعرف أنه لم يكن ليرحب بوجودى؟

***

نظر إلىَّ الرجل بعينين غائمتين وقال:

ـ تظننى سكرت أو بى مس من الجنون.. معك حق.. لقد سكرت.. ولكنى أعى ما أقول. انظر

وكشف لى عن ندبة تطوق نحره وأضاف:

ـ هذا ما فعله بى ذلك المنزل.

ـ استمر .. استمر ..

ـ حدث ذلك يوم انتقالى إلى البيت وكان يساعدنى خادم المكتب وما إن رتبنا كل شىء بهمة وحماس حتى رن جرس التليفون وكان أحد الأصدقاء يبارك ويعلن رغبته فى زيارتى مساء اليوم نفسه. دخلت الحمام ووقفت أمام المرآة أحلق ذقنى. كنت أدندن بأغنية قديمة حين توقفت فجأة إذ شعرت برغبة قاهرة فى أن أذبح نفسى بالموسى.. هكذا.. دون مقدمات. إحساس طاغ لم أفهمه ولم أستطع أن أقاومه. سقطت على الأرض صارخًا وهرع إلىَّ الخادم وأحمد الله أنه كان معى، وبت تلك الليلة فى المستشفى بين الموت والحياة.

حين أفقت لم أستطع تفسير الحادث.. فلم يكن هناك مبرر لأن يحدث ما حدث.. لابد أن دوارًا أصابنى ساعتها وانزلق الموسى من يدى إلى نحرى.. هذا ما قيل لى وصدقته. فكيف لى أن أعرف أن المنزل ما كان يرغب بوجودى؟

فى المرة الثانية ابتدأتُ أعى المسائل بشكل أفضل.. كنت واقفا فى الشرفة الواسعة فى الطابق الثانى مطلا على الحديقة أرقب البستانى وهو يزرع حوض ورد.. حين هتف بى هاجس أن أقذف بنفسى من الشرفة.

لم أستسلم هذه المرة. تشبثت بالعمود القريب لئلا أطاوع هاجسى.. وكان عذابًا لا يوصف كأنَّ ريحًا عاصفة تحاول انتزاعك من آخر قشة تتمسك بها.. انزلقت إلى أرض الشرفة وأنا لا أزال محتضنًا العمود ثم زحفت على أربع حتى خرجت من الباب إلى الصالة ثم هرعت هابطًا السلم إلى الحديقة.. وما إن وجدت نفسى خارج المكان حتى زال مثل السحر ذلك الهاجس المرعب بتدمير نفسى، وعدت ذلك الرجل خالى البال الذى كنته قبل أنْ أدخل المنزل.

عندئذ فقط طرأ على ذهنى هذا الخاطر.. أن المكان لا يرحب بوجودى.. وابتدأت أسترجع ذاكرتى.. وفهمت لماذا كنت أحس بالكآبة كلما دخلت المنزل ولماذا كانت تراودنى أفكار غريبة طوال وجودى تحت سقفه.

رفعت يدى أشير إليه أن يصمت ريثما أطرح سؤالا طرأ على ذهنى:

ـ ألم تفكر فى الانتقال وتريح نفسك؟

اعتدل محدثى وقال ببطء:

ـ انتقل؟ إنك لا تعرفنى. لست أنا الذى يهرب من المواجهة. لقد قبلت التحدى.. وشىء آخر.. لا أعرف كيف أشرح لك.. ستظننى ساذجًا.. لكنى كنت أحس أننى قد ارتبطت بالمنزل ارتباطًا مصيريًا.. وفكرت بأن صمودى سيجعله يذعن فى النهاية ويقبلنى.

كان علىَّ أن أكون حذرًا وأنا أراوغه قائلا:

ـ اسمع.. إن قصتك غريبة فعلا.. وأنا لا أريد أن أبدو متطفلا أو متشككًا.. ولكن هل يمكن أن.. أقصد هل.. تسمح أن أذهب معك إلى البيت لبضع دقائق؟

ـ هه! إنك لا تصدق قصتى؟

ماذا كان يمكن أن أقول له؟ هل أقول إنى وجدت فى محدثه.. حقيقة كانت أم وهمًا فرصة رائعة لى لكتابة تحقيق صحفى مشوق ربما يعيد إلىَّ عملى فى الجريدة؟ هل أستطيع أن أقول له دون أن أخدش مشاعره إنى أتصور من الآن العناوين بالخط العريض؟ ولكنى مع ذلك قلت:

ـ أصدقك القول إن القصة مذهلة وقد أثارت فضولى الصحفى وأرجو أن تسمح لى فقط برؤية مكان الوقائع.

هز كتفيه وهو ينهض متحاملا على نفسه ويقول:

ـ تعال.. إنى أحوج المخلوقات إلى الصحبة.. هذه الليلة.

دفعنا الحساب وغادرنا الحانة وقد ارتفق ذراعى. ونحن نستقبل الشارع أحسست بلسع برودة الليل يسرى فى جسدى.

***

كان المكان يبدو فى الظلام كتلة مربعة سوداء.. فتح الرجل مزلاج الباب الخارجى وجلسنا فى الحديقة المنسقة حتى وصلنا الدرجات الثلاث التى تؤدى إلى المدخل. أفلت صاحبى ذراعى وتقدمنى وخيل إلىَّ أنه دفع الباب بلمسة خفيفة فانفتح.. أضاء نورًا خافتًا والتفت إلىَّ:

ـ ما رأيك بالبيت؟

ـ حتى الآن لا أحس بشىء غير عادى.

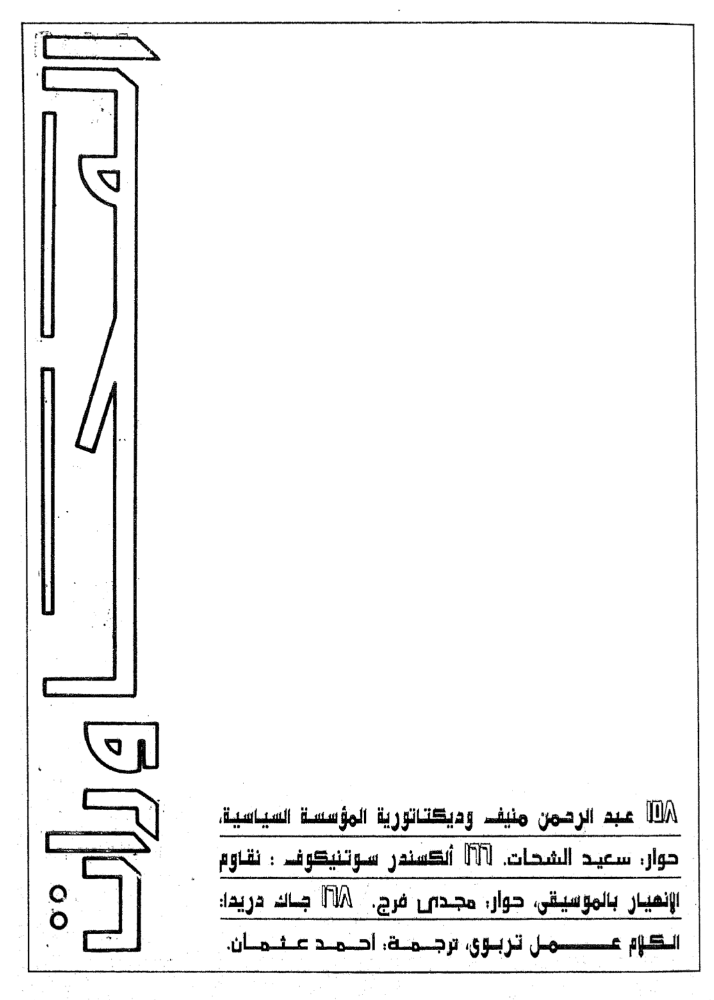
ضحك مضيفى ضحكة خفيفة وقال بنعومة:

ـ هل نجرب الشرفة؟

***

فى الصحيفة المسائية لليوم التالى ظهر الخبر مقتضبًا:

(انتحر ليلة أمس صحفى شاب بسبب فصله من عمله فى صحيفة معروفة، بأن ألقى بنفسه من شرفة فى الطابق الثانى لمنزل مهجور. وقد تبين من إفادة البستانى الذى عثر على الجثة صباح هذا اليوم بأن المنزل لم يدخله أحد منذ وفاة صاحبه بسقوطه من نفس الشرفة قبل خمس سنوات). ■



حوار مع

عبد الرحمن منيف

مدن الملح

«٥»

بادية الظلمات

عبد الرحمن منيف

ديكتاتورية المؤسسة السياسية

كنت فى زيارة إلى دمشق فى أكتوبر الماضى... وهيأت لى الظروف مقابلة الروائى الكبير **عبدالرحمن منيف** فى بيته بإحدى الضواحى الهادئة فى مدينة دمشق... ويمثل **منيف** لقراء الرواية العربية حالة خاصة؛ فهو نموذج لمثقفى ومبدعى الوطن العربى الذين ينطبق عليهم قول الشاعر الكبير **محمود درويش**:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبدا

انتقل **عبدالرحمن منيف** من عاصمة إلى أخرى بأوامر للرحيل لأسباب تبدأ وتنتهى عند كونه إنسانًا يفكر ويهتم بقضايا أمته... ذهبت إليه تسبقنى كلمات **درويش** وإعجابى بأعماله الروائية المتميزة والتى جاءت فى مجملها فى سياق عصر سجل تفوقًا واضحًا للرواية العربية عبر محطاتها التاريخية، وأكد ازدهارها بالمقارنة مع الألوان الأدبية الأخرى، حتى درج البعض على اعتبار العصر الأدبى الذى نعيشه هو بحق عصر الرواية... عصر للازدهار جاء من بطن انكسار الوطن، والأسباب تبدأ من شرخ الوجدان العربى بفعل الهزيمة وعودة المبدع إلى ذاته يعيد ترتيبها ثم يكتب رسالته ليوجهها إلى الآخرين، وتنتهى عند هزيمة الأيديولوجيات والتى أسهمت فى انكسارات حادة لدى الفرد الحالم بوطن أفضل فى ظل مايعتنقه من أيديولوجيا.... أسهمت تلك العوامل فى تجل واسع للرواية والروائيين فكتبوا عن الواقع العربى ومحنته، والإنسان العربى وأزمته، لتأتى الصورة ذات أعماق يائسة عن الإنسان والمجتمع والقيم وكل شىء، واختار كل روائى مهموم رافده الروائى وطريقة سير المياه فيه.. ووقف **عبد الرحمن منيف** بين هؤلاء شاهداً على مرحلتين وتاريخين... مرحلة قال عنها **بهاء طاهر** فى رائعته «الحب فى المنفى»: «إن انتصار الناس فى أى بلد يعنى الحرية لنا... كان البكاء على قتل نمكروما ولومومبا، ومن صديق حين يسمع قصيدة «الأطفال فى بلدى يموتون جوعًا والأسماك فى البحر تشرب القهوة»، كانت مرحلة سجل فيها التاريخ العربى ازدهاره بتواصل إرادته وانتصارها فى أعظم المعارك التى بدأت

بالسويس وانتهت باستقلال كل الدول العربية... ثم جاءت مرحلة الانحسار والارتداد وتوالى الهزائم العربية والتعامل مع الآخر بإعطائه أدوات تمكنه منا.. وبعد أن كانت الدموع تأتى فى معارك لمجد الوطن أصبحت تسيل من فرط مشاهدة التليفزيون.

تواصل منيف مع قضاياه فى المرحلتين.. وأعطى كل مرحلة لونًا من العطاء، فى الأولى «كانت الظروف التى كنت أعيش فيها، كما هو حال كثير من أبناء جيلى... تستغرقنا فى العمل السياسى والعمل العام.. وبالتالى كان الجهد والوقت منصبين فى هذا الاتجاه، ولم يكن التفكير أو الظروف تتيح لى ممارسة شكل من أشكال العمل الأدبى.. إلى أن كان الافتراق مع العمل السياسى المباشر»... أما المرحلة الثانية: «عندما اكتشفت أننى أستطيع التواصل مع الآخرين، وأن أعبر عن نفسى من خلال أداة جديدة لم أتردد، خاصة أن الرواية الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» عندما أنجزتها وطبعت ووصلت إلى يد القراء وجدت نوعًا من الاهتمام ومن التعاطف»... بدأ منيف تعاطيه لعملية الإبداع الروائى كمرحلة تالية لتعاطيه العمل السياسى المباشر.. واقتحم الإبداع بخلفية وافرة للسياسة والسياسيين فى تعاملهم مع قضايا الوطن، وقد أخرجته هذه التجربة من زمرة هؤلاء الذين قال عنهم المفكر الثورى الروسى فى القرن التاسع عشر بيلينسكى: «عند مايكون هؤلاء المفكرون دون خبرة بمشاكل الحكم يصبحون سكارى بالأيديولوجية»... ويتداخل السياسى بالإبداعى عند منيف دون سكر بالأيديولوجية لينتج روايات تتلاحم الخطوط فيها بعضها البعض وتلتقى فى نقطة واحدة واضحة وضوح الشمس هى الوطن وهمومه، الذى يتسع عنده ليخرج من الحدود الجغرافية لإقليم عربى معين إلى كل الوطن من المحيط إلى الخليج.. فالوطن عنده جملة من التوحد فى القضايا والتحديات والمصير حتى السجون وأساليب القمع... فى «الأشجار واغتيال مرزوق» بنية روائية شفافة تحمل تعدد الدلائل على استحالة الحوار فى مجتمع القمع، وليس شرطًا أن يأتى من الدولة وأدواتها، بل يأتى أحيانًا من بشر يمارسون علاقات تعطيهم الحق وتسحبه من آخرين.. فالعامل الذى فقد جذره حين فقد أرضه وأشجاره يصطدم بالناس فى كل مرة يحترف فيها حرفة جديدة فيهجرها إلى أخرى.. أما «منصور عبد السلام» المثقف فى الرواية، فهو ابن شرعى لمأساة المثقف فى واقعنا العربى.. خاصة نوعية المثقفين الذين يقضون وقتهم فى دراسة التاريخ والتحول الاجتماعى، وحين يتطلعون إلى تجاوز الدراسة والانتقال إلى صنع التاريخ تدفعهم آلة القمع إلى غياهب الليل.. انتهى «منصور عبد السلام» حين أطلق النار على مرآته وانتقل إلى مستشفى المجانين بعد أن ظل محكومًا بعقدة أنه شارك فى جيش بلاده كمجلد فور عودته من دراسته فى أوروبا، وانهزمت بلاده بجيشها، ولم تكن لحظة اختياره لإطلاق النار إلا لحظة اختيار يائس من انفراج الحال فى وطنه طالما ظل محكومًا بنفس الأدوات التى أوصلته إلى الهزيمة.

تستمر علاقة السياسى بالإبداعى عند منيف فى رواية «شرق المتوسط» ويبرز بوضوح موضوع القهر فى آلية تبدو وكأنها واحدة فى كل رقعة عربية، وتتعامل مع الإنسان ليس باعتباره إنسانًا فهو كيان مباح التجريب فيه بكل أدوات القمع المختلفة... كانت «شرق المتوسط» واحدة من الروايات المبكرة عربيًا التى أطلقت صرخة فى الأوساط الشعبية والسياسية عن شىء اسمه الإعلان العالمى لحقوق الإنسان حيث شملت الرواية بعضًا من مواده.. وأظهر هذا الجانب أن الواقع العربى يقف عند نقطة فاصلة فى تاريخه وعلى الجميع أن ينظر إليها ألا وهى.. إذا كان مامضى قد حمل ماحمل من أخطاء فى الممارسة الديمقراطية باسم مجابهة الآخر، فإن المستقبل لابديل فيه عن ديمقراطية أوسع وأرحب، أبسط قواعدها احترام الإنسان،... ومن قماشة مجتمع «شرق المتوسط» الذى تتحكم فيه أدوات القمع يطل علينا «رجب»، المثقف الذى قضى خمس سنوات داخل السجن وتحول جسده إلى موضع تجريب لكل أدوات التعذيب، ويصطدم بصره بالسراديب المظلمة، وعقله بتفتيش المخبرين ورجال الأمن، وكلما أصر على أن يفهم، زاد الإصرار على إيقاعه فى السجن حتى يضطر إلى التسليم ويسقط جسده ويتحول إلى عين على زملائه من المناضلين، وحين يحاول استعادة نفسه بعد خروجه من السجن، يقرر الرحيل إلى الغرب، ومع ذلك يستمر النظام فى الضغط على أهله وكأنهم يضغطون على ظله، ويفعل التهديد المتواصل والضغط الخانق على شقيقته يعود إلى وطنه لتبدأ دورة التهديد الأمنى له من جديد، وأخيرًا لايجد فرصة للخلاص إلا بإطلاق النار على نفسه... يموت «رجب»، ويذهب «منصور» إلى مستشفى الأمراض العقلية، بعد أن يقدم الاثنان مشاهد من تجارب المثقف العربى.. المثقف الذى يعيش عمق المحنة لكن ذراعه تبتر حين يسأل ليفهم، ويدرس ليشارك.. ويصطدم ليعرى الآخرين الذين يستمدون قوتهم فقط من كرابيج الزنازين.

وإذا كان منيف فى روايته «قصة حب مجوسية» يقول لنا: الإنسان الذى لايعرف أن يحب، لايعرف أن يعمل فى الشئون العامة، وأن الإنسان المضطهد سياسيًا هو نفسه المضطهد فى حقوقه وشئونه الخاصة فإنه ينقلنا إلى تاريخ وجدانى عميق فى ملحمته الروائية «مدن الملح».. وكأنه الجبرتى روائيًا فبعد خمسة أجزاء يعطى صورة روائية عن ظاهرة النفط العربى فى بداية تكوينها ثم تحولها إلى سلوك يومى يمارسه الإنسان العربى ليس فى منبعها فقط بل فى كل أرجاء الوطن.. كما أنها تظهر مجتمع البادية فى بكارته وأحلامه البدائية، ثم مغادرة هذا المجتمع لكل موروثاته الاجتماعية استسلامًا لحياة جديدة يمتزج فيها كل محاولات الأجنبى المستمرة فى السعى للسيطرة على الوجدان العربى بكل الأساليب الممكنة والتى تبدو جديدة على البدو، وظهرت معها نشأة جديدة للمجتمع، حيث تراجعت مكانة القبيلة وتحول الرعاة إلى عمال، وظهر الوسطاء فى التجارة، وانزوى من رفض كل هذه التحولات وظل متمسكًا بنمطه الحياتى القديم، وزادت قبضة الحكومة المركزية، غير أن مجمل هذه التحولات تأتى أيضًا بمن يرفض استغلال الأجنبى (الأمريكان) لأرضه بثروتها وتجسده الرواية فى شخص «متعب الهزال» المعبر عن حالة الرفض والمقاومة والذى يتحول لدى الناس إلى رمز للمجابهة، وحين يختفى لايعنى ذلك للأمريكان أنه انتهى بل إنهم يرون فيه قيمة تغلغلت فى وجدان الناس، وتلك القيمة وحدها نبع لايستطيع أحد تجفيفه.

تتعدد النماذج الروائية على علاقة السياسى بالإبداعى عند منيف... «سباق المسافات الطويلة»، «حين تركنا الجسر»، «عالم

بلا خرائط، هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، لتنطوى فى مجملها على إظهار سير عديدة تشمل الانقلابات السياسية المذهبية أو التمدد على التنظيمات وكأنه يقرأ نفسه، وتشمل حالة المثقف مع ذاته ووطنه.. أو قوة تبقى مع بعض الأبطال تكون لهم زاداً فى فعل المقاومة.

الرواية هى ظل منيف.. وأبطاله هم قطعة منه.. هذا ما اعتقدته حين قرأته، وزاد اعتقادى حين جلست معه، فالروائى صاحب الخيال الواسع هو السياسى الذى اندمج فى التنظيمات السياسية وانقلب عليها.. ولم تكن تقاطيع وجهه الأسمر الذى يعبر عن صلابة حادة غير محايدة حين تكلمنا قبل الحوار عن مصر وهمومها، والعرب وأوجاعهم، ولم يغادره ظل السياسى طوال جلستنا التى استمرت ثلاث ساعات، فبعد انتهاء حوارى قال لى: «أبلغ من العمر ٦٢ عاماً ولا أحمل تذكرة انتخابية ولم أعط صوتى فى أى انتخابات، وتلك واحدة من حقوقى التى تمنيتها طوال حياتى، وسلبها منى آخرون».. لا أعرف لماذا ركزت نظرى على شعره الذى يكسوه اللون الأبيض.. لكنه أعطانى الفرصة قبل فتح جهاز تسجيلى لأن أقتحم عالمه الروائى المزدوج بخطوات السياسى حين أخبرنى بأنه سيدفع قريباً بكتاب اسمه «عروة الزمن البهى» عن الصحفى الموريتانى الباهى محمد الذى شارك فى الخمسينيات والستينيات فى كل ثورات الوطن العربى أبرزها ثورة الجزائر وعاش فى باريس شيخاً للصعاليك، ولهذا شملت تسمية الكتاب اسم عروة نسبة إلى عروة بن الورد شيخ الصعاليك والشاعر العربى القديم، وأضاف منيف: «كانت حياة الباهى تشبه زوربا كما أنه ظل جسرا بين المشرق والمغرب، وكان يعد بالكثير فى الرواية لكنه أجل أعمالا كثيرة تحت وهمه بأنه سيعيش ألف سنة.. وراح وراحت معه أحلامه».. حملنى هذا الخبر بما ينطوى على شجن إلى اعتباره مدخلا إلى حوارى معه..

● شملت الرواية العربية فى سنواتها الأخيرة وضوحًا قويًا لحالة الانكسار فى واقعنا العربى.. حالة تظهر فى تعاطى الرواية للبيئة والأفراد على نوعياتهم المختلفة من مثقفين إلى مواطنين عاديين.. فإلى أى الأسباب ترد ذلك؟

كانت هزيمة ١٩٦٧ أول الامتحانات الكبرى التى واجهت المشروع النهضوى فى المنطقة العربية، وقبل الهزيمة كان الاعتقاد السائد هو قوة المشروع وتماسكه وقدرته فى أن يكون طريقاً للإبداع بكل مايعنيه ذلك من تنامٍ فى القدرة العسكرية، والقدرة الاقتصادية، وبالتالى مستوى حضارى يوحى بإمكانيات المواجهة والانتصار، وزاد من هذا الاعتقاد كم المجابهات التى خاضتها الأمة العربية ضد القوى الاستعمارية منذ مطلع الخمسينيات وكانت ذروتها فى معركة السويس، ثم معركة الوحدة بين مصر وسوريا، فسقوط النظام الملكى فى العراق... أكدت كل هذه المعارك على أن الوطن يعيش ولأول مرة فترة نهوض وصعود، حتى جاءت كارثة حزيران ومعها اكتشفنا نوعاً من الوهم كنا نعيشه، وانهار البناء فى أول مواجهة حقيقية، وبالتالى كانت الرواية العربية صدى للتعبير عن هذه الحالة زاد منه تآكل المشروع النهضوى فيما بعد وزيادة كم الهزائم العربية على أكثر من صعيد... جاءت الرواية شاهدة على كل هذه المحن وأصبحت مرآة تنقل الواقع الاجتماعى والفكرى وجوانب الانهيار العربى ككل.. وأنا أعتبر أن إحدى المشكلات الأساسية المطروحة علينا هى مجابهة الحقيقة بشجاعة، ومعرفة نواقصنا لتدارسها ثم التغلب عليها، والرواية إحدى الأدوات المهمة والرئيسية فى رصد هذه الحالة والتعبير عنها... ومن الطبيعى فى ظل الهزيمة النفسية العامة أن نبتكر المنابر المعبرة عن هذه الحالة ونوضح من خلالها الواقع دون رتوش.

تداولت الرواية حالة التراجع التى عمت المنطقة والامتثال للقوى الأخرى بعد رحيل عبد الناصر، وجاءت بنماذج متعددة تعبر عن ذلك أبرزها نموذج البطل المنكسر الذى حمل فى مضمونه الرد على نموذج البطل الإيجابى الذى ساد من قبل، وكان مصنوعاً صناعة تفتقر إلى الوجود الحقيقى أو الحضور على الأرض، وكان يتخذ كذريعة أو شعار بفرض التعبئة والحشد فى مواجهة معارك التحرير، وعندما تحولت المواجهة إلى معركة حقيقية ظهر عجز البطل الإيجابى بل إنه غير موجود فى الأصل، وبالإشارة إلى غزارة حالة الانكسار فى الرواية العربية فى زمنها الأخير نجد أن جزءاً كبيراً منها يعمل ضمناً من خلال الأبطال المغتربين أو الأبطال الذين يحملون منطقاً مختلفاً عما كان سائداً من قبل الرد على البطل الوهمى الذى كان يراد تعميمه كنموذج لوضع معين، وفى اعتقادى أن القضية الآن تتجاوز البطل الإيجابى أو البطل السلبى أو البطل المنكسر إلى تصوير واقع حى يتفاعل فيه كم كبير من العوامل والأدوار بحيث نصل فى المحصلة الأخيرة إلى فهم أوسع للواقع وفهم آلية وحركة تطور المجتمع حتى نتجاوز كم الجوانب السلبية التى تحكمه... القضية أكبر من قضية انكسار البطل وهى فى الحقيقة محاولة لفهم الحياة الموارة فى تناقضاتها، وفى صراعاتها واحتمالاتها، وهو مايستدعى التركيز فى بعض الأحيان على الجوانب المعتمة والسلبية لكشفها تمهيدًا لتجاوزها.

● البيئة العربية التى جاء فيها مفهوم البطل الإيجابى ثم البطل المنكسر واحدة، وتبدو وكأنها مستعصية على الحل مع المفهومين... ولكن هل يمكن اعتبار كل مفهوم منهما ابنًا لمرحلته ومطلوبًا معها أيضًا؟

علينا فى البدء أن نعرف السياق التاريخى الذى ولد فيه مفهوم البطل الإيجابى، وأتصور أنه مفهوم ستالينى، ففى مرحلة معينة كان الاعتقاد السائد عن الاشتراكية، أنها بصيغتها الستالينية هى الصيغة الإيجابية والمنتصرة، بل الصيغة الوحيدة التى يجب تعميمها فى العالم، واستدعى هذا الاعتقاد فى الأدب عامة، وفى الرواية خاصة التركيز على أنواع من البطولة تظهر الجوانب القوية والمتحدية، والجوانب التى تدهس كل الصعاب وتتجاوزها تمهيداً للتغيير، غير أن الواقع كان يحمل معوقات كبيرة سواء فى بنية النظم الاشتراكية أو فى نظرتها، وبالتالى قدرتها على التغيير، وفى إطار عملية التعبئة الواسعة تم اختراع مايمكن تسميته بالبطل الإيجابى لضرورة سياسية أكثر منه فهماً للواقع ومعرفة لطبيعة الإنسان والمشاعر الحقيقية التى يمتلكها، وكان من شأن هؤلاء الأبطال الإيجابيين أن يسلكوا موجة من الحماس تكون فى أغلب الأحيان مؤقتة ومرهونة بمكان معين، ومع تغيير المكان والظروف تكتشف أنهم وهم... وإذا كان للبطل الإيجابى ميزة فهى أن يكون بطلا حقيقيًا، وبطل الممكن، وليس بطل الرغبة فقط، ولايمكن أن نبدأ هذا المفهوم

باسم أن المرحلة كانت تحتاج إليه وقد انهار، وكان يجب أن ينهار، كما أن التجربة السوفيتية نفسها انهارت لما تضمنته من طريقة وأسلوب ونوع من الفهم حمل في أحشائه عوامل التدمير والإعاقة في التطور، فلأول مرة نرى في العالم وفي التاريخ تجربة كالدولة السوفيتية تسقط دون حرب أو حتى دون طلقة.. كانت نوعا من الاستقالة والتخلي... ولم تكن المنطقة العربية بمعزل عن تلك المؤثرات، فجاء البطل الإيجابي في الرواية العربية يحمل رايات النصر الظافرة، أو مبشراً بها في أقل الأحوال، وكما قلت سقط ذلك مع نكسة حزيران ٦٧ على الرغم من استمرار التجربة السوفيتية حتى مطلع التسعينيات... وفي تقديري أن ماحملته الرواية بعد ذلك من مضامين تبرز حالة الانكسار العامة والخاصة أيضًا إنما هو في الحقيقة ابتكار في الصيغ التي تستهدف عملية النقد والمراجعة الشاملة حتى لانصل إلى ماوصل إليه ماسمي في يوم من الأيام بالاتحاد السوفيتي.

الذين جاءوا بمفهوم البطل الإيجابي هم أيضا المبدعون سواء كانوا مثقفين أو روائيين، وفي المرحلة الحالية التي نراها نوعًا من المراجعة الشاملة، هناك من تخلى من هؤلاء عن مشروع النهضة، وفي المقابل تحمل لنا الحقب التاريخية منذ منتصف هذا القرن أسماء كانت مختلفة إلى درجة الضد مع السلطة المعبرة عن هذا المشروع، وأقصد بذلك ثورة يوليو بنظامها السياسي، ثم عادت هذه الأسماء على الرغم من الأضرار التي لحقت بها وبعد تقييم شامل منها لمشروع النهضة وعبد الناصر أيضًا لتؤيده في منطلقاته الفكرية.. فإلى أي مدى نستطيع اعتبار ذلك نوعاً من تواصل المثقف مع ذاته ومع السلطة؟

هذا موضوع مهم، ويمكن الإشارة فيه إلى حالات وظواهر في سياق معين، ثم تستخدم نفس الحالات والظواهر في سياق آخر... وأؤكد في البداية أنني لست ضد المؤسسة السياسية خاصة إذا كانت رحبة وديمقراطية حيث توفر بذلك المناخ الملائم لتنمية الإمكانيات، وتخلق حالة من شأنها أن تساعد في الإبداع، والعكس وارد أيضاً بمعنى نمو شخصيات وكفاءات في هامش معين بعيداً عن التنظيم السياسي، وتسهم من خلال قناعتها وممارساتها في تنمية القضايا المطروحة على أجندة الوطن... وتبقى المشكلة في.. هل يوجد المناخ الديمقراطي الذي يساعد على الإبداع أم لا؟، وما حدث في السنوات الماضية يؤكد غياب الديمقراطية أو حتى وجود مجرد النقد داخل المؤسسة السياسية أو في المناخ العام، وهو ما أدى إلى حجم التراجعات الكبيرة والنكسات المتتالية، ثم الانهيار على أكثر من صعيد، ومن الممكن أن نتفهم أن ظرف النهوض ربما يحمل بعضاً من السلبيات يخفيها السياق العام، لكن في حالة الانهيار والتراجع تظهر تلك السلبيات بشكل واضح ومبالغ فيه، وكما قلت إن ما يحدث الآن هو عملية مراجعة شاملة بهدف وضع النقاط على الحروف إن صح التعبير من أجل معرفة النواقص والأخطاء، ولكي نستفيد من دروس الماضي لابد أن نتوقف أمام بعض القضايا المهمة في مقدمتها دور أو ظيفة المثقف في وطننا العربي.، وأحذر من الأوهام السائدة الآن لدى المثقفين بأنهم أصبحوا البديل عن المؤسسة السياسية، ويجب الالتفات إلى ذلك جيداً حتى لاتتكرر مأساة الماضي مرة ثانية، فصيغة المثقف والسلطة في الماضي والتي حملت أخطاء فادحة تركزت في اعتبار المثقف داعية وصوتاً للمنظمة السياسية، وغير مسموح له بأي هامش نقدي.

ولأن السياسي كان بحاجة إلى إعلامي فقد حول المثقف إلى هذا الدور، بهدف تحريض الناس وتعبئتهم، وبعد الانهيار الذي ترتب على ذلك ساد وهم جديد هو إمكانية معالجة الموقف وذلك بتصور لدى المثقفين بأنهم البديل عن المنظمة السياسية، وهذا وهم آخر سوف تثبت الأيام خطأه الفادح... المطلوب الآن خلق نوع من الفهم المتبادل والمشترك يسير في سياق واحد حيث يكون المثقف عبارة عن مساهم أساسي في عملية التغيير والنهوض وذلك بالتعاون مع الآخرين وبالانسجام مع الخط العام لعملية النهضة، وهو مايستدعي إيجاد نوع من الشراكة الجديدة بين الثقافة والسياسة من أجل الوصول إلى معادلات تعطي للمثقف دوراً أساسيًا وفي بعض الأحيان نقدياً وتحتمله النظم السياسية، وبالوضع نفسه يجب أن يزول من ذهن المثقف أنه البديل للنظام السياسي، وتلك الصيغة بدأ بعض المثقفين في ممارستها، لكن حتى هذه اللحظة لم ترس على أرض واقعية صلبة بحيث تتحول إلى مناقشة جديدة وجادة تمهيداً للوصول إلى المعادلة المطلوبة التي تخلق - إن صح التعبير - نوعًا من التزاوج بين قوتين أساسيتين هما.. المنظمة السياسية من ناحية، والمواكبة النقدية التي يقوم بها المثقف من ناحية أخرى، ولايحمل كلامي هذا صيغة القطع بأن كل مثقف يجب أن يكون مسئولا في منظمة سياسية ولايعني أن المنظمة توكل نفسها للمثقف.. المطلوب صيغة جديدة لاينفي فيها أي طرف الطرف الآخر.

● في إشارتك إلى المنظمة السياسية .. هل تقصد بها المنظمات الرسمية؟

دون الدخول في تفاصيل... أنا ليس لدي ثقة في نظم الحكم العربية الآن.. فهي لاتملك القدرة أو حتى الرغبة في التغيير... ويبقى رهاني على المستقبل من خلال القوى السياسية والمؤسسات والأفكار التي تهدف إلى تغيير المجتمع، وبمعنى أوضح.. القوى الرافضة للواقع الموجود والتي تهيئ نفسها لأن تكون جزءاً من حالة التغيير المتوقعة في المستقبل، يجب أن تملك كل المقومات الديمقراطية، وأن تكون صاحبة تركيبة ديمقراطية، وهذا شرط ينتج عن توفيره التعامل الصحي لهذه القوى مع نفسها، ومع الآخرين.. وأؤكد أن رهاني على المستقبل لأن قوى المعارضة المطروحة على الساحة السياسية الآن، وتقدم نفسها كبديل محتمل هي في الحقيقة - مغيبة، وإن وجدت فوجودها نصفي أو جزئي غير مكتمل.. وعلى الرغم من ذلك، مازلت أحلم بالدور الذي يتطلع إليه هؤلاء الباحثون عن فكرة التغيير وإرساء قيم النهضة بتحدي المصاعب ومواجهة الأخطار.

● حملت روايتك الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» نوعًا من إرهاصاتك الفكرية الأولى فيما يخص نموذج المثقف وصراعه مع الواقع، ونموذج العامل في علاقته معه، كما يبدو فيها ظلال تجربة شخصية لك.. فإلى أي مدى حدث عناق بين رؤيتك الفكرية في هذه الرواية التي صدرت في مطلع السبعينيات وبين الواقع؟

أى روائى أو مبدع يحاول أن يستفيد من تجاربه، لكن مايعنيه من إبداعه هو سيرته... والتجربة قد تضمها السيرة الذاتية كلون آخر من ألوان الكتابة.. وربما تفيد فى تجسيد حالة روائية بإعطائها بعداً واقعياً ملموساً، لكن الرواية فى الإجمال تتجاوز التجربة الشخصية.. وماكنت أعنيه فى «الأشجار واغتيال مرزوق» أن أوضح حالة المثقف المعزول.. الحالم الذى يعجز عن تحقيق حلمه، وحالة العامل (إلياس نخلة) يملك القوى الفصلية ورغبة التغيير والقدرة على المجابهة والتحمل لكنه يفتقر إلى الوعى مع نفسه ومع الآخرين... وكان لدى رغبة فى إيجاد نوع من الازدواج أو الشراكة بينهما، أو بتعبير آخر، رسم صورة تجمع فى ضلع منها العامل بفنونه وزيادة وعيه عبر علاقته مع الآخر... هذا الآخر هو المثقف الذى اعتبرته الضلع الآخر فى الصورة... المثقف بكل مكوناته التى جاءت من رحلاته الطويلة بين الكتب وانتهت به إلى شخص حالم ببناء مدينة فاضلة... انطلقت الرواية من هذه البؤرة وحاولت الامتداد فى الزمان والمكان بواسطة نماذج بشرية من لحم ودم تجسد رؤيتى... وأعترف أن النتاج الأخير كان سلبياً.. واكتشفت أن صيغة التزاوج التى أنشدها مستحيلة.. وأى من الطرفين بمفرده لن يصل إلى نتيجة، وسيظل بمعزل عن الطريق الصحيح وعن حالة التفاعل والتكامل، ومعرفة النواقص الموجودة.. فكل الأطراف مطلوب منها معرفة الواقع ورؤيته بوضوح للتعامل معه... فالواقع العربى فى صورته الراهنة أو حتى عند ماكتبت الرواية لايتحمل المثقف الحالم الذى يعيش فى عزلة.. كما لايتحمل من هم على شاكلة إلياس نخلة، فهؤلاء لابد وأن يكون لديهم الهدف، والقدرة على الوصول إليه ليس بالمجابهة التى تحمل التحدى فقط وإنما بوعى وبلوغ من منطق له حلقات متصلة... واتصال المثقف بالعامل يجب أن يتم على أرضية وعى متبادل بالدور المنوط بكل منهما.. وليس المطلوب أن يعطى أحدهما تؤكيلاً للآخر.. والهزيمة التى حدثت للطرفين فى نهاية الرواية كانت صرخة تنبيه وتحذير بأن الطرق المنفصلة، أو الطرق المتصلة فى سياق غير سليم. لن تأتى بالهدف المطلوب.

● ***إذا كانت رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» قد جاءت بالمثقف العالم العاجز عن التغيير، كما أنك تدعو الآن إلى البحث عن شراكة جديدة بين المثقف والمنظمة السياسية، فإننا وبعد سنوات طويلة من التجارب نلمح تخلى المثقف أو ابتعاده التدريجى عن منظمته السياسية، فى مقابل انحيازه إلى مشروعه الإبداعى وتفرغه له... فما هو تقديرك لهذه الظاهرة؟.. وإلى أى مدى تؤثر فى الواقع بالسلب أو بالإيجاب؟***

هذه قضية مهمة يتوقف الأمر فيها على طبيعة المنظمة السياسية ومدى تلبيتها للأفكار والحلم المزروع فى عقل وقلب المواطن.. ومما لاشك فيه أن العمل السياسى عامة، والحزب السياسى خاصة يوفر للمبدع حالة من الحيوية والحركة... ويبقى السؤال.. إلى أى حد تلبى المنظمة السياسية طموحات المبدع من الزاوية الفكرية؟.. وهذا جانب، يرتبط به جانب آخر يأتى من طبيعة المناخ السقفى للمنظمة السياسية، بمعنى قدرتها على تحمل الديمقراطية والرأى الآخر، وخصوبة المناقشة والتفاعل، وفى تقديرى ومن خلال التجربة، وإذا لم يكن كل فإن معظم المؤسسات السياسية أو التنظيمات ـ سواء كانت أحزاباً أو حركات ـ لم تكن بمستوى الطموح المرغوب لافكراً ولا ممارسة... وبالتالى صار هناك نوع من تخلى المثقفين عن التنظيم السياسى.. لكن لايزال أغلبهم فى منظومة العمل السياسى بشكل آخر، وتلك صيغة من الصيغ تتحدد طبقًا للوضع الموجود، وأنا لا أميل إلى وضع قواعد لها.. وإجمالا لوجد مناخ ملائم كان سيساعد على حشد وخلق ظروف أفضل لعمل إيجابى أكبر يعطى نتائج أسرع، والظرف الحالى يدفع الكل أو البعض إلى الالتفات للإبداع باقتناع أنه يعطى نتائج ذات قيمة، ومادام الأفق فى العمل السياسى المباشر مسدوداً أمام المبدع فالأفضل له التفرغ لعمله الإبداعى... ويظل هذا ـ إن صح التعبير دون نتائج ملموسة وقريبة وإنما عملا مستقبلياً يساعد فى خلق وعى أفضل وإثارة لجوانب معينة فى الحياة العامة، وأراه رافداً من الروافد التى تصب فى نهر المستقبل، وفى التقدير العام إذا أحس المبدع بأن المنظمة السياسية أضيق من احتماله فالأفضل أن يتوجه لعمله الإبداعى تمهيداً لإيجاد مناخات تساعده على بلورة صيغة أفضل فى التنظيم السياسى.

● ***عبد الرحمن منيف.. ابن الرحيل... خرج منفيًا من قطر عربى إلى آخر.. فماذا أضافت هذه التجربة إليه؟***

طبيعة الحياة التى يعيشها المبدع تنعكس على عمله، وتزوده بطيف من الألوان فى عمله... والرحيل عبارة عن زاد إضافى للمبدع... وأنا لا أنكر أن الرحيل كان إجبارياً بالنسبة لى.. وماكان أبداً خيارى المفضل، فطبيعة الوضع السياسى الذى عاشته المنطقة أجبرتنى على الرحيل من عاصمة إلى أخرى، ومن مدينة إلى مدينة.... ورب ضارة نافعة ففرصة الانتقال من مكان إلى آخر فى الوطن وخارجه ساعدتنى على الاحتكاك والتفاعل مع عدد كبير من التجارب والحالات الثقافية الناضجة فى بعض البلدان، وأعتبر الفترة من ٥٦ إلى ٥٨ كانت الأخصب فى حياتى بقدر ماكانت الأخصب فى تاريخ مصر والمنطقة العربية ككل... عشت خلالها طالبًا للدراسة فى جامعات مصر وشاهدت نهوض المسرح والحركة الثقافية الواسعة فى مصر... وانتقالى المتعذر بين بلدان المنطقة العربية وخارجها من الجزيرة العربية إلى العراق ولبنان وبعض بلاد المغرب العربى فأوروبا زودتنى برؤية الجديد، وعلى سبيل المثال شملت المدن التى عشت فيها على نبض حيوى فى بعض ألوان الفنون.. كالفن التشكيلى والموسيقى، وتلك جوانب كانت جديدة بالنسبة لى وتركت أثرها على كتاباتى فيما بعد.

يبقى القول إن الرحيل بهذه الطريقة ترك أيضاً كمًا من المرارة والنتائج السلبية، ففى أحوال عديدة تقرر ترحيلى وأنا بعيد عن مكتبتى وأغراضى الشخصية وكانت مصادر إضافية لعملى الإبداعى، كما حدث الترحيل أيضاً بسرعة دون إكمال فكرة أساسية كنت قد بدأتها.. لكن من خلال الرحيل اكتشفت أن الفارق بين مكان وآخر فى المنطقة العربية فارق نسبى وليس نوعياً، وتأسيساً على ذلك حاولت قدر الإمكان أن تشمل روايتى على خصوصية للمكان تجمع فى طياتها طبيعة أقرب للشمول.. فالسجن السياسى مثلا فى أية بقعة عربية لايختلف عن بقعة أخرى، وعندما تناولت ذلك لم

أعف أحداً من المسئولية ومن هذا العار.. وأعطيت الموضوع في بعض الأحيان تسميات واسعة ليس هروباً من تحديد المكان، وإنما لأن الظاهرة شاملة وعامة فما ينطبق على العراق ينطبق بمقدار أقل على أمكنة أخرى، وماتجده في المغرب قد تجده في اليمن وعدن،.. إذن الرحيل بهذا المعنى المجازى له فوائد.. لكى يبقى أننى كإنسان معلق فى الهواء، وجذرى غير ثابت وغير قوى.. وعزائى أننى أدفع ثمن اختيارى السياسى الذى ذهبت إليه بإرادتى.. وهذه واحدة من جملة الضرائب التى يؤديها أو يدفعها المثقف فى وطنه الذى يضيق به أحياناً.

● ***اختيارات الإنسان ربما شكلتها عوامل تبدأ معه من مراحله الأولى من الطفولة... كما أنك ابن بيئة بدوية بما تحمله من طقوس ومناخات خاصة... فإلى أى مدى تداخلت البيئة والطفولة فى تشكيل وعيك الفكرى الذى تدفع ضريبته منذ سنوات طويلة وحتى الآن؟***

البيئة خاصة فى سنواتى الأولى متداخلة ومتحركة... فعندما أمم **عبد الناصر** قناة السويس ووقع العدوان الثلاثى بعد ذلك، لم تقف المنطقة العربية موقف المتفرج، بل اهتزت كل بقعة فيها وكان دافع المشاركة لديها عالياً، حدث هذا أيضاً أثناء ثورة الجزائر وأثارت الحماس فى وجدان كل عربى، وأذكر أننى آنذاك كنت فى القاهرة وشاهدت كيف أسهمت الثورة الجزائرية فى ميلاد عدد من المبدعين كان فى مقدمتهم الشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى...** والبيئة الصغيرة قد تحدث الأثر فى بعض الأحيان، لكنها تذوب فى البيئة العامة حين يحكم إطارها كم كبير من العوامل والأحداث الهائلة بحجم ٥٦ وثورة الجزائر، وسقوط الملكية فى العراق، والوحدة بين مصر وسوريا وغير ذلك من الأحداث العظيمة.. وأذكر أن العدوان الثلاثى سجل حالة تاريخية نادرة من تداخل وتناسق البيئة العربية فى كل أبعادها الشعبية والسياسية والاقتصادية، كان شاهدها نسف أنابيب البترول فى سوريا واشتعال الأحداث فى كل مكان بالمنطقة العربية وحتى خارجها... ولكل هذه الأبعاد أرى أن البيئة تسمية رمزية أكثر منها تحديداً لجغرافيا معينة خاصة أن هذه الفترة ومابعدها أكدت التفاعل والاشتباك والتواصل فى واقعنا العربى، ومن منا لم تؤثر فيه هزيمة حزيران وتعامل معها كواحدة من المحطات الكبرى فى التاريخ العربى التى أثرت فيه بقدر ما أثرت فى بيئته؟

● **هذه رؤية واسعة لمفهوم البيئة.. لا تلغى الرغبة فى معرفة من أين جئت... وهل أنت امتداد لأحد فى العائلة؟**

فى قصيدة مهمة «لإيليا أبو ماضى» شاعر العربية الكبير اسمها «لست أدرى» سأل.. من أين أتيت؟.. وأجاب.. لست أدرى.. طبيعى أنا أذكر.. لكن بوجه الإجمال أقول: أنا امتداد لتراث عائلى بهذا المجال.. أنا امتداد لقراءاتى وترحالى وتجاربى بالدرجة الأولى.. ولايلغى هذا الكم الكبير من الثقافة الشفاهية التى انتقلت إلى وإلى كل جيلى تقريباً من الأسرة ومن الآخرين.. ثقافة اعتمدت على التراث الذى له طابع بدائى نسبيا لكنه كان غنياً ومهماً باعتباره تحويراً من التراث المكتوب.. وسمعت منه، الزير سالم، وألف ليلة وليلة، وحفظتها بالتحوير الذى أضيف إليها طبقاً لعوامل البيئة الخاصة.. وأعتبر أن الإرث العائلى فى التأثير على تكوينى رغم أنه وارد لكنه يظل محدوداً بالمقارنة بالإرث الذين حملته من محيطى، ومن الناس الذين التقيت بهم، ومن الأماكن التى عشت فيها وشاهدتها وتعاملت معها عن قرب.

● ***تجمع «مدن الملح» فى خماسيتها الروائية، كل خصائص الحياة فى منطقة الجزيرة العربية عبر مراحل تطورها.. وتتضمن بداخلها خبرة عالية بالأمكنة واللغة والشخصيات على الرغم من أنك بعيد عن المنطقة فهل كان المؤثر فى ذلك، الثقافة الشفاهية التى ذكرتها وتعاملت معها منذ طفولتك.. أم كانت هناك مؤثرات رئيسية أخرى؟***

ذاكرة الطفولة هى ذاكرة قادرة على الامتصاص وعلى تكوين ظروف تبقى مع الإنسان حتى مرحلته الأخيرة، وللبيئة والأمكنة دور مهم أيضاً يحفظ أهميته تلك الذاكرة.. وأوضح أن موضوع النفط شغلنى فترة طويلة كدراسة وظل هاجساً عندى يزيد بين الحين والآخر لاعتقادى بأنه أحد أهم العوامل التى شكلت الخارطة العربية سياسيا واقتصادياً فى عصرنا الحديث وبالتالى لابد من الاشتباك معها، واعتبرت أن القيام بهذا الدور لابد وأن يتم بمعرفة حقيقية وإلا سأرتكب خطأ كبيراً، فبحثت عن كل وسائل المعرفة الخاصة وكل مايتعلق بها من ممارسة ودراسة واحتكاك، وخيال... فمدن الملح ليست تاريخاً وإنما فى محصلتها الأخيرة رواية وبالتالى يظل عنصر الخيال عنصراً مهماً ورئيسياً... فى الرواية حاولت قراءة الحاضر والماضى فى واقعنا، وتأثيرهما على المستقبل، وأعتبر عملا مثل مدن الملح لم يأت نتيجة عمل واحد بل نتيجة عوامل.. وطبيعى أننى حاولت الاجتهاد فى الموضوعين اللذين شملتهما الرواية (النفط والصحراء) .. واجتهدت إن صح التعبير فى أن أقدم عملا متكاملا قدر الإمكان، لكنه يظل فى رأيى البداية التى تحتاج لكم من الأعمال المتعددة لمعرفة انعكاسات وتأثير النفط والصحراء على واقعنا العربى المعاصر.. وإذا كان موضوع البحر قد وجد اهتماماً كبيراً فى الحضارة الغربية، وتصدر اهتمام عديد من المثقفين والفنانين والمبدعين فى تصويره والتعبير عنه من جانب العنف والخطر والالتقاء مع الآخر، فإن المنطقة العربية لديها الصحراء ولاتزال فى موضوعها بكراً، ورغم أنها تحتل ٨٠٪ من المساحة الإجمالية إلا أننا لانزال نجهلها، ولانغوص فى أسرارها... و الشيء نفسه فى موضوع النفط الذى قلب حياتنا رأساً على عقب، وأضاع طبيعة المجتمع العربى... وأتمنى لو قام آخرون بالحديث عن الظاهرة، وحبذا لو كانوا ممن ذهبوا للعمل فى الخليج واحتكوا بالنفط بشكل أو بآخر، فيما يعنى اختراقاً أكبر للأدب العربى للبيئات الجغرافية العربية بما تشمله من علاقات اجتماعية، ولا تقف دعوتى عن تناول الموضوع فى قالب روائى فقط وإنما إلى لون إبداعى حتى لو كان الحديث عنه كرحلة فالمنطقة لاتزال بكراً وتحتاج إلى تعريف تمهيداً لإدخالها ضمن النسيج العام للأدب لمعرفة احتمالات المستقبل.

● ***تقديرك للنفط ومساوئه.. هل جاء نتيجة اكتشافك للأنماط الحضارية التى سادت بسببه... أم***

أنك بخيال الروائى واستشراف المفكر اكتشفت ذلك مبكرًا خاصة وأن القائمين عليه هم من نسيج اجتماعى واحد منذ بدأت عملية ضخه فى المنطقة؟

النفط مادة من الطبيعة لكن طريقة استخدامه والعقل الذى يستخدمه هو الذى يحدد النتائج... وأنا لست نبيًا، ولازرقاء اليمامة، لكن إجمالا رأيت كيف تم التعامل مع هذه المادة فى المنطقة والانتقال بها من حالة إلى حالة، وتوقفت عند حالة معينة فى الرواية أتمنى أن يأتى من يكمل بعدى ويواصل ويقدم إضافة نوعية من خلال أعمال إبداعية ترصد ماتركه النفط من آثار فى مرحلته الراهنة وجملة الانعكاسات التى أراها بلاءً على المنطقة كلها، أبرزها الصحافة الصفراء المأجورة، وتخريب المثقفين بشراء ذممهم ليس بغرض الانتماء وإنما الانتصار لقرارات معينة، يصاحبها لغة سائدة عبارة عن هجين من العنصرية فى نظرة أصحاب النفط للآخرين خاصة العرب المحرومين... وبدلا من أن يكون هناك أمانة عربية من أجل استقرار المنطقة بامتصاص فائض العمالة المحرومة، نرى أن العربى فى البلاد المسماة بأقطار العسر أسهل عليه الذهاب إلى أمريكا من الذهاب إلى السعودية، وتمتد الآثار السلبية المدمرة إلى تحول المجتمع مع النفط إلى مجتمع مخدر ومجتمع استهلاكى، هذا بخلاف سيادة العقل القبلى وتغييب دور الدولة كمؤسسات وهو مايؤدى فى النهاية إلى سيادة علاقات اجتماعية من نمط تم تجاوزه بمراحل من الدول الأخرى... دعنى أقل إن دولا كمصر وسوريا ولبنان كانت تؤثر على الجزيرة العربية، أما المطروح الآن فهو العكس تماما بدءاً من سيادة الملابس والنمط الاستهلاكى... والخلاصة أن الآية أصبحت مقلوبة... فى الماضى كانت الحضارة المتقدمة والبلاد التى تمثلها هى المؤثرة فى البلاد المتخلفة.. أما الآن فالعكس هو السائد، ولكل هذه الاعتبارات أرى النفط لعنة من لعنات الله على المنطقة، وبدلا من أن يكون قوة ووسيلة رافعة أصبح عاملا سلبياً.

● ***عندما بدأت كتابة رواية مدن الملح... هل كان فى ذهنك أن الرواية ستصل إلى ماانتهت إليه فى أجزاء خمسة... وهل جاء التخطيط المسبق للفكرة الروائية كما كان مطروحًا لديك فى البداية.. أم أن عملية الإبداع لها قانونها الخاص بمعنى توليدها لأشياء جديدة تأتى بفعل الكتابة؟***

أنا لا أشابه **يوسف السباعى** الذى كان يحدد سلفاً عدد صفحات الرواية وعدد الفصول وحتى عدد صفحات كل فصل... طريقة العمل عندى مختلفة تماماً بمعنى أننى أبدأ بتصور عام حول الموضوع دون أن يكون عندى قدرة على التحديد الكامل لما سيكون، فأثناء العمل تجد عوامل وعناصر كثيرة تحكم وجودها، وتعطى احتمالات جديدة للتغيير ربما لايكون فى المسار الرئيسى، ولكن فى علامات وحالات أخرى... وفى مرات عديدة قلت عندما أبدا كتابة الرواية أكون مثل القبطان على ظهر السفينة.. أعرف الاتجاه العام ولا أعرف ماذا سيصادفنى فى الرحلة من احتمالات، وربما أجد عناصر عديدة تأخذ الرحلة إلى مسارات أخرى، أو تؤدى إلى أشياء إضافية لم تكن فى البال... وعندما بدأت رواية «مدن الملح» كان عندى تصور بأننى سأكتب رواية طويلة وكبيرة بحجم أهمية الموضوع الذى ستتناوله من الناحية الجغرافية والزمنية، ولم أقدر أبداً أن العمل سيصل إلى هذا الحد، والآن وبعد كل هذه السنوات من الانتهاء من كتابة العمل يقول لى بعض القراء متى ستكتب الجزء السادس، والحقيقة أننى بينى وبين نفسى انتهيت من كتابة الرواية بالحالة التى وقفت عندها، وربما يأتى غيرى ليعالج الموضوع من زاوية جديدة وبصيغة مختلفة عن صيغة مدن الملح فالموضوع غنى يستوجب كتابات أخرى ومعالجات من منظور مختلف وهذا حق لأى مبدع.. وهناك موضوعات تحدد الملامح الأولية لأى عمل وكنت أفترض فى البداية أن الموضوع يحتمل ثلاثة أجزاء لكن الأجزاء زادت إلى أربعة ثم خمسة.. وفى الإجمال أعتبر أى قارئ يقرأ مدن الملح هو قارئ شجاع، نظراً لكمها الكبير، وقراءتها تحتاج إلى صبر وفنية خاصة فى التعامل... هى فى الحقيقة تحتاج إلى قارئ من نوع خاص.

● ***هل تعيش الرواية العربية الآن أحسن حالاتها؟***

الإجابة عن هذا السؤال يتصدى لها ناقد متخصص.. لكن بوجه الإجمال الرواية العربية فى وضع جيد، وعندها آفاق أرحب وأهم فى المستقبل بعد أن صار فى عالمها تراكمات وأسماء وعدد كبير من الروائيين والأهم أن للرواية الآن جمهوراً واسعًا من القراء وهو مايشكل لها مناخًا مهمًا وغنيًا يساعد على تدفقها ونموها، وفى تقديرى أن الرواية الآن هى أفضل الأدوات التى تضع يدها على المشاكل الأساسية للمجتمع وعلى همومه وأحلامه الكبيرة، وتستطيع تقديم إجابات إيجابية، وتحتوى فى الوقت نفسه على طيف واسع من تعدد الأسانيد والافتراضات.. وأنا متفائل، ويبقى عتابى على أن الرواية العربية أمامها الإمكانية التى تساعدها فى تشكيل إضافة مهمة للرواية العالمية.. وأن يكون لها مذاق مختلف ومتميز، وهذا يحتاج إلى اجتهاد أوسع وأكبر ونوع من الصدور التى تتحمل.. كما يجب ألا تحكم بقسوة على التجارب الروائية بالسلب أو الإيجاب وتجعل تراكمها أكبر والاجتهاد فى موضوعاتها أوسع وينسحب ذلك إلى أساليبها الفنية.. نحن نحتاج نوعًا من الروائيين يتصدى بجرأة لموضوعات يخاف آخرون التصدى إليها وفى مقدمة ذلك الثالوث المقدس كما يسمون... السياسة ليس بمفهومها المباشر... والجنس بمفهومه الراقى.. والدين بمفهومه الرحب وكل ذلك فى إطار منظومة تسهم فى كشف نواقص المجتمع.

● **إلى أى مدى أعطت الأجيال الروائية سمات محددة للرواية العربية بمعنى.. هل نستطيع أن نطبع الرواية بطابع الجيل الذى أنتجها؟**

هذا التقسيم يحتوى على نوع من التعسف والقسوة، ومثلا هناك روائى يكتب فى سن العشرين، وآخر يكتب فى سن الأربعين، فيما يعنى أن الفارق بينهما جيل أو جيلان وعلى الرغم من ذلك تجمعهما حساسية واحدة.. وعلى وجه الإجمال لو افترضنا أن هناك جيلا مؤسسًا للرواية ثم أجيالا لاحقة له، فسوف نجد أن شيخ الرواية العربية **نجيب محفوظ** مازال يقول أشياء مهمة فى الرواية وتشكل إضافة حقيقية

لعالمها، كما أن الأجيال التى جاءت من بعده أحدثت نوعاً من التراكم والآفاق المرئية، فيما يعنى أن التفاعل مستمر ويتداخل بين كل الأجيال.. بحيث إننا نستطيع القول إن تقسيم الرواية بمفهوم الجيل هو نوع من التمييز فقط.. وفى رأيى أن نجعل هذه القضية مفتوحة دون وضع حد قاطع لها.

التقسيم الجيلى أقصد به ارتباط الرواية بمراحل وأحداث تاريخية معينة اندمجت فيها أجيال الروائيين كثورة ١٩١٩ فى مصر ثم ثورة ١٩٥٢ وحلمها القومى.. وأخيراً مرحلة الانهيار العربى.

يمكن انطباق هذا التقسيم على الشعر أكثر من انطباقه على الرواية، وربما كما قلت إن التقسيمة جاءت نتيجة التأثر بمراحل تاريخية بعينها، **فنجيب محفوظ** ابن العشرينيات من هذا القرن لايخفى تأثره بثورة ١٩١٩، لكنه لايزال يعطى، ويقدر ماتحدث عن ثورة ١٩ تحدث عن ثورة ١٩٥٢، كما نجد روايات كمالك الحزين **لإبراهيم أصلان** التى تدافع عن الحارة المصرية، ورواية الحب فى المنفى **لبهاء طاهر**، ونوعية أخرى من الروايات، لاتجمع فى داخلها الفصل الحاد بين جيل وآخر، ومن مظاهر الرواية الآن أنها تأتى بما يقوله التاريخ «كالزينى بركات» **لجمال الغيطانى** وهذه النوعية من الروايات التى أطلق عليها البعض مسمى الرواية التاريخية، لايندفع التعامل معها بمفهوم التقسيم الجيلى، فهى تتناول حقباً زمنية ترى فيها معالجات يمكن أن تسقط على الحاضر وتعطى دلالات مهمة، وتوفر للرواية فسحة أكبر فى الموضوعات التى يمكن تناولها... وأنا أكتب الآن رواية عن القرن التاسع عشر، ومعرفة هذا القرن وماحدث فيه من وقائع يصعب تجاهلها تجعلنا نفهم بعض الأمور التى تحكم تطور البشرية الآن، وقد رجعت إلى كثير من المراجع والدراسات التى تناولت هذا القرن حتى أستوعب مثلا مايقوله البدو.. «ذاك الغيم جاب هذا المطر»، فالعوامل التى شكلت نهايات القرن التاسع هى التى أعطتنا نتائج القرن العشرين من ناحية التقسيمات السياسية، وأنظمة الحكم، وسيادة البداوة، والعلاقات التى حكمت وتركت أثرها حتى الآن.. ولكل هذه العوامل أرى أن التقسيم الجيلى للرواية حتى لو ارتبط بحقب تاريخية معينة ليس الأفضل فى تقييمها.

● ماهو تحليلك لعودة بعض الروائيين إلى التاريخ.. وماهى قراءتك الخاصة له بعد أن رجعت كما قلت لعديد من المراجع والدراسات التى تناولت القرن التاسع عشر؟

فى المنعطفات الكبرى تحدث عملية مراجعة شاملة تبحث أسباب الانهيار وأسباب النهوض... وأعتبر أن كثيراً من تطورات القرن العشرين كانت جذوره موجودة فى القرن السابق، ولهذا جاءت الضرورة فى العودة إلى الوراء لاكتشاف ومعرفة طبيعة المسارات، ووضع اليد على النقاط الأفضل فى المنعطفات التاريخية.. وعلى سبيل المثال عاد كثير من الكتاب إلى فترات قديمة واعتقدوا أن الجدل فيها مفيد لقراءة الواقع.. وحتى فى حساباتنا العربية كانت هناك عودة من بعض الكتاب بغرض فهم طبيعة المكان والبشر... وأتصور أن عملية اختيار مناطق تاريخية بعينها تجيء لتحمل دلالات معينة، وتعكس نوعاً من الرؤية لمفهوم التاريخ ومشكلة الطبيعة.

أما عن رؤيتى الخاصة للتاريخ فتتمثل فى أن هناك كماً كبيراً من التلفيق ثم وبخاصة فى التاريخ الرسمى، ولابد من العودة إلى ما أسميه بالتاريخ الموازى، ويقودنا هذا إلى ضرورة البحث فى سجلات تجمع حقيقة وأصل الحكايات.. ونوع المدن التى كانت موجودة، حتى نوع الأزياء التى سادت... وماحدث من تلفيق يمكن إصلاحه من خلال الكتابة غير الرسمية للبعض.. وأنا عندى نوع من الفهم النقدى بمعنى عدم التسليم بسهولة بحقيقة الأشياء التى تبدو مسلمات لدى الغير، وهى نوع من التأكد فى تفسير الأحداث.. نحن نحتاج إلى مراجعة، وإعادة تصنيف التاريخ الذى وصلت درجة الاستهانة به إلى حد استخدام الوقائع فى نقيضها واستخراج دلالات منها عكس دلالاتها الأصلية.. ويظل موضوع التاريخ شائكاً وحمال أوجه لدى البعض بمعنى أنك تستطيع استخراج الجواهر والكنوز منه إن صح التعبير كما تستخرج منه فى أحوال أخرى مايخدم حالة راهنة وهدفاً أيناً.. وأنا بالطبع ضد النهج الثانى... ومحاولتى فى العودة إلى التاريخ برئية أريد منها اكتشاف عيون الحقيقة والرغبة فى إيجاد تفسير مادى ملموس وصحيح... ومثلا آنياً مقتنع إلى حد بعيد **بعلى الوردى** فى قراءاته للمجتمع العراقى الذى يذهب فى إجماله إلى صراع البداوة والحضارة، والازدواج فى الشخصية العربية فى مرحلة معينة، وأيضاً الموقع الجغرافى وطبيعته النفسية التى تكونت للبشر وحكمت سلوكها.

● أستاذ عبد الرحمن... إلى أين يقودنا هذا التزييف؟

إلى بداوة تتمكن فينا أكثر... وإذا لم نرها الآن سنستمر فى خطأ فهم التصرفات الراهنة... أنا أخشى من البداوة الجديدة التى تزحف على المنطقة.. صحيح نحن نلبس رباطات عنق، وملابس حديثة تفوق فى أناقتها أحياناً أزياء فرنسا، لكن نحمل فى داخلنا بداوة كبيرة فى السلوك والعلاقات الاجتماعية والنظرة والموقع.. وأخيراً فى القرار السياسى. ■

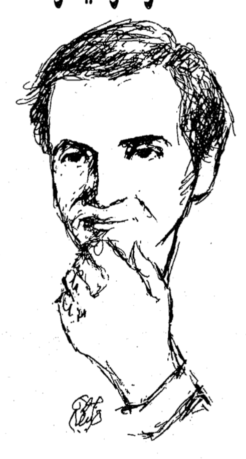
المراجع

- مصطفى عبد الغنى، «الاتجاه القومى فى الرواية»، عالم المعرفة - الكويت - العدد ١٨٨ - أغسطس ١٩٩٤.
- محمد حسن عبد الله، «الريف فى الرواية العربية»، عالم المعرفة - الكويت - العدد ١٤٣ نوفمبر ١٩٨٩.
- إلياس خورى - تجربة البحث عن أفق - سلسلة أبحاث فلسطينية (١٤٤) يونيو ١٩٧٤.
- نديم البيطار - المثقفون والثورة. سلسلة ثقافتنا القومية (١) منشورات المجلس القومى للثقافة العربية - يونيو ١٩٨٧.
- المستقبل العربى - مجلة - العدد ١٥٥. بيروت - يناير ١٩٩٢.
- فصول - مجلة - «زمن الرواية» الجزء الثانى - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ربيع ١٩٩٣.
- عبد الرحمن منيف - الأشجار واغتيال مرزوق - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٢.
- عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط - دار العودة - بيروت - ١٩٧٢.
- عبد الرحمن منيف: مدن الملح (التيه - الأخدود) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧.

حوار: سعيد الشحات

حوار مع المايسترو

ألكسندر سوتنيكوف:



نواجه الإنهيار بالموسيقى

قيداه الساحرتان تنقبضان، تغضبان، تنبسطان، تفرحان مضطربة قلقة حينا، هادئة مناسبة حينا آخر، نغمات تداعب أجساد الفراشات، تحركها، تعبيراً عن الحب والوصال، الهجر والجمال، الأسى الشفيف والفرح العميم، فجأة تثور ثائرته طلباً لدفء الحب ضد صقيع الهجر، يرتج الكون، تنتفض القلوب ، ترحل غوصا إلى عالم النفس الإنسانية بأعماقها الرشيقة المتنوعة، تعيش لحظات متعانقة، متتابعة، عالم متدامج من الأسى والمرح ينسجه بأنامله الساحرة «ألكسندر سوتنيكوف»، مايسترو مسرح باليه البولشوى.

ولد «ألكسندر سوتينكوف»، قائد أوركسترا مسرح البولشوى فى موسكو عام ١٩٤٦، تخرج من أكاديمية جنيسن للموسيقى حيث كان أحد طلاب «أرنولد إتيس» الشهير. منذ عام ١٩٧٣ وهو يعمل كقائد أوركسترا لأوبرا وباليه مسرح تشايكوفسكى. فى عام ١٩٨٠ بدأ العمل فى الأوركسترا السيمفونى لمدينة التصوير السينمائى بروسيا. منذ ١٩٨٢ وهو قائد أوركسترا باليه ومسرح «أوديسا». فى عام ١٩٨٥ اشترك فى المسابقة التى عقدت لاختيار قائد أوركسترا مسرح البولوشوى كما قاد عديداً من عروض الباليه والأوبرا ثم عمل فى مسرح ستانسلافسكى ونامیروفيتشى دانشمى للموسيقى.

وفى خلال السنوات التالية قاد عديداً من الفرق مثل باليه المجر القومى، باليه البرتغال القومى وباليه طوكيو الشهير. فى عام ١٩٩٢ تلقى دعوة من فرقة الباليه الدنماركية. قام فى الفترة بين عامى ٩٢، ٩٣ بجولة مع نجوم فرق الباليه إلى اليابان. التحق بمسرح باليه البولشوى عام١٩٩٥.

كيف يفكر ويحلم؟ ما هو موضعه الإبداعى داخل عالم البالية الرحب؟

● ***بناء الفن الموسيقى هو دلالته ومعناه، هذه الفكرة تدفع بالشكل لأن يحل محل المضمون الفكرى، بينما أرى أن المضمون عنصر جوهرى فى الموسيقى، فهو الذى يحدد الشكل الفنى الذى تصاغ فيه هذه الموسيقى، ما رأيك؟***

ـــ كل أنواع الباليه تبدأ من الموسيقى، فالفكرة والأحاسيس والمشاعر كلها تتأسس

على الموسيقى، والموسيقى بهذا المعنى هى المنبع الرئيسى للباليه، حركة وأفكاراً وانفعالا.

هذه العلاقة بين الموسيقى والحركة والأفكار حيوية وهامة جداً، فى بعض الأحيان أقوم بتصحيح العلاقة بين الموسيقى والانفعال، أو بين الموسيقى والحركة، حتى نصل بعد التدريبات إلى العرض وقد اكتملت عناصره إبداعاً دون خطأ أو هفوة.

كذلك من مهمتى صياغة وبناء التناغم الانفعالى بين مجموعة الراقصين والعازفين، علىّ أن أجمع الجميع فى قمة انفعالية واحدة ممتدة امتداد زمن العرض، لهذا فأنا أنظر دائما إلى عناصر العرض الدرامى على اختلافها ككل واحد.

هنا أصل إلى إجابة سؤالك، الأفكار والمشاعر الإنسانية هى أصل الموسيقى ومنبعها ووقودها الخلاق، بمعنى مضمونها، ولا يمكن أن تكون موسيقى مبدعة بلا مضمون، أو أن تكون مجرد تراكمات صوتية فى الزمن، الموسيقى هى التعبير عن روح الإنسان، واقعة ومستقبلة، أى طموحه لصياغة عالم من الفضيلة والجمال.

● ***عصر النهضة فى الموسيقى هو بلا شك عصر نهضة فى سائر الفنون الأخرى، كالتصوير والدراما، ما هو موقع الموسيقى فى زمن النهوض والتنوير داخل السياق الإجتماعى؟***

ـ أغلب أساليب الموسيقى التى أعمل بها وفى ظلها تاريخية، بمعنى أنها صيغت فى تاريخ قديم، مائة سنة أو يزيد ولا أقود أى أعمال معاصرة.

كل شىء فى الحياة أو الموسيقى يعتمد على الحقائق، الزمن، علينا مثلا أن نحمى بعض التقاليد الاجتماعية من التبدد والانهيار، قد نفعل هذا حينا، وحينا آخر علينا أن نؤكد على دور الموسيقى الجمالى فى التغير والارتقاء، والموسيقى كالتصوير والدراما تخضع لنفس ظروف التطوير والتجديد، فمن مؤلف موسيقى بارع يدفع بدماء جديدة للفن والحياة، إلى تيار مبدع يقوده عدة موسيقيين.. وهكذا. موقع الموسيقى هام وحيوى فى زمن التطور الاجتماعى، فهى تقوده تارة، وتفلسفه تارة أخرى، وتجديد روح الموسيقى لا يعنى الارتماء فى أحضان الأصوات المتنافرة والتى يسمونها الموسيقى المعاصرة.

كل التقدير والاحترام للمبدع الأول، المؤلف الموسيقى الذى يصوغ بعبقريته كل الأفكار والمعانى والأحاسيس التى يتضمنها البالية أو السيمفونية أو السوناتة...الخ.

دورى كمايسترو يتحدد فى العمل على إظهار عبقرية وجماليات إبداع «تشايكوفسكى» مثلا فى بالياته «كسارة البندق» و«بحيرة البجع»، أنا أتتبع إبداعه بمشاعرى وأحاسيسى.

«تشايكوفسكى» هو الأصل وأنا عنصر من عناصر منظومة الإبداع فى مسرح البولشوى.

● ***ما هى المساحة الأخلاقية الإبداعية التى تشغلها الموسيقى الكلاسيكية على مدى تاريخها؟***

ـــ كل إنجاز موسيقى مبدع متميز لابد وأن يحمل قيمة أخلاقية وجمالية رفيعة، ذلك أن منابعها هى قلب وعقل المبدع، وأهميتها أنها تسجل مشاعره وأحاسيسه. هناك بعض الأخطاء التى نسعى دائما لتصحيحها وتقويمها كعزف بعض العازفين لموسيقى تشايكوفسكى مثلا دون إحساس، هنا أتدخل بتطعيم العازف بالإحساس، بالشرح والتنوير، حتى أحقق للموسيقى قدراتها الإبداعية والجمالية، فإذا ما كان تشايكوفسكى هو الأب الروحى للموسيقى الروسية فكيف يكون عزف أعماله دون إحساس؟!!

الموسيقى مصدرها قلب المؤلف ومنتهاها قلب المشاهد، وأنا وسيط فيما بين المنبع والمصب، ولكن بفهم كامل ودقيق الملاحظات المبدع حتى يتحقق لعمله التأثير الواجب.

وإذا ما كان الإبداع الموسيقى فضيلة، فإن تنفيذ هذا الإبداع بفهم وإحساس هو فضيلة كذلك.

تلك هى المساحة الأخلاقية للموسيقى، فضيلة الإبداع وفضيلة التنفيذ.

● ***ما معنى الإحساس فى قيادة الأوركسترا؟ وإلى أى مدى يتفوق قائد الأوركسترا فى عمله؟ وما هى مواصفات شخصيته؟***

ـ كل إبداع الفنون لابد وأن ينهض على الإحساس، وأداؤها كذلك، المايسترو الذكى هو الذى يتعلم من عناصر الوجود حوله، فضلا عن اكتساب خبرات إبداعية من زملائه فى كل أنحاء العالم، وهو ما نطلق عليه التأثير والتأثر، ويتحقق تميزه من خلال قدراته على إظهار ما تعلمه، فالمايسترو الذى لا يتعلم ولا يستفيد بتجارب الآخرين يتحجر عقله بعد زمن.

إن حركة يدىّ مثلا ـ إشاراتى للعازفين ـ هى حركة شاعرية مليئة بالإحساس والانفعال الخاص بى، يؤديها العازف مضفياً الإحساس إحساسة هو وانفعاله الفنى، نحن نقدم للجمهور موسيقى المؤلف من خلال مشاعرنا وأحاسيسنا، فإذا أحبها تألق نجم المايسترو وتفوق فى عملة.

وعلى المايسترو دائما أن يتمتع بمواصفات القائد الناجح، القدرة على الحسم، وإتخاذ قرارات فورية دقيقة وصائبة.

● ***إلى أى مدى استطاعت الموسيقى أن تصقل موهبتك وثقافتك؟!***

ـ تكمن موهبة المايسترو فى إظهار جمل الموسيقى، وكلما ارتقت ثقافته ومعارفه، فمعنى هذا أنه يفهم الموسيقى ويحسها إحساساً صحيحا ومبدعاً.

والثقافة فردية بمعنى المزاج الشخصى المتفرد، ويوجد فى البولشوى ثمانية من قادة الأوركسترا، وكل واحد منهم يتفرد عن الآخرين تفرداً ثقافياً وانفعالياً وتعليمياً؛ هذا التفرّد هو الذى يمنح البولشوى خصوبته الإبداعية، لكنه تنوع يخرج من معطف المبدع الأول أى المؤلف الموسيقى.

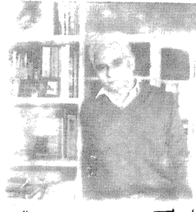
ليست القضية «من أنا»، بل «من أنا» من خلال «تشايكوفسكى» أو «كورساكوف» أو «خاتشاتوريان»... إلخ.

يجب أن أقرر لك أهمية الجمهور فى تحديد كفاءة المايسترو، إنه يملك إحساساً باهراً فى التمييز بين المايسترو المتوسط القيمة والمبدع الموهوب المتميز. ■

حوار: **مجدى فرج**

حوار مع

چاك ديريدا: الكلام عمل تربوى



قـا چاك ديريدا Jacques Derrida...
هل هو آخر الفلاسفة الفرنسيين؟ يُعدُّ ديريدا، بعد وفاة **لاكان وفوكو وألتوسير**، واحداً من أبرز ممثلى «عقلية ٦٨»، فيما كان قريباً، طيلة عشرة أعوام، من **فيليب سولرز** وجماعة مطبوعة «Telquel»، اللذين ابتعد عنهما أوائل السبعينيات.

ولد فى العام ١٩٣٠ بالجزائر لعائلة من اليهود السفارديم، درس الفلسفة وحاز شهادتها فى ١٩٥٦، منذ أكثر من خمسة وثلاثين عامًا وهو يدرس الفلسفة، وقد توج مسيرته بعمله مديراً للدراسات بمدرسة العلوم الاجتماعية العليا (باريس).

من أبرز نتاجاته: «الكتابة والاختلاف» (١٩٦٧)، «هوامش الفلسفة» (١٩٧٢)، «جلاز» (١٩٧٤)، «كارت بوستال - من سقراط إلى فرويد وأبعد من ذلك» (١٩٨٠)، «علامات وقف» (حوارات، ١٩٩٢)، «أطياف ماركس» (١٩٩٣). فى هذا الحوار (لم تذكر مجلة «Lire» اسم المحاور) يتعرض إلى: هل هو ضحية الانغلاقية السائدة فى المؤسسات الجامعية والإعلامية الفرنسية؟ ولم لغته، بالأخص وليس ككل الفلاسفة، صعبة؟!

● *إذا قلنا إنك أشهر مثقف فرنسى فى الولايات المتحدة، ما هو رد فعلك؟*

ـ تسر إلىّ اللفظة الدقيقة: تفاعل Réa-crion. فى البداية، طلبت من المحاور المتخيل الذى استندت إليه عن رد فعله، فى أول الأمر، لم يهتم عديد من الأفراد بها حتى لا يقال أى شىء عن هذه «الشهرة الأمريكية». أهذا كى يعتقدوا بعدم وجود أى تشابه جار بينها وبين فرنسا؟ ولأن منْ فى الخارج، هم فقط، من يهتمون بى؟ إذا كانت الإجابة الفرنسية لعملى مختلفة فإنها بالتأكيد محسوبة ولا يمكن إنكارها، ولا تمر عبر الأبواب نفسها لأنه فى فرنسا، منذ بدايات السبعينيات، جرت عملية انغلاقية فى الأجهزة الجامعية والإعلامية.

● *ولذلك، كنت ضحية؟*

ـ بافتراض أننى أعانى من هذا الوضع، فإن كبار المفكرين (أذكر نتاجات البعض أمثال **چان ـ لوك نانسى** Jean-Luc Nancy **وفيليب لاكولابارت** Philippe La-

coulabarthe داخل الحرم الجامعي) يدفعون - كما الفلسفة الفرنسية - ثمن هذا الانغلاق. تلك عدالة قاسية، أتمنى أن تصحح يومًا ما. أتحدث عن الشعبية العريضة، إذ نأخذ حسابات أكثر دقة حول هذه النتاجات في الحلقات الضيقة والمهن الاختصاصية الرفيعة.

●الولايات المتحدة، أهي نسمة هواء؟

- توجد هناك أيضًا حروب، أما هنا فأهلية، حيث تنكب، دومًا، على الوجوه المستكشفة. هنا، الأشياء أكثر هدوءًا، متوازية في ممرات باريسية متعرجة، والتكثيف الثقافي يحجز ما نجده في اليد. وفي الولايات المتحدة، يضمن تشتت العالم الأكاديمي تحقق جريان واسع، سريع ونشط.

●ما وراء الأطلنطي، تأثيركم ممتحن عبر المؤسسات الأدبية؟

- هذا ما جرى بالفعل، أحيانًا، في البداية، غير أن هذه المؤسسات راحت تهتم منذ فترة طويلة بالنظرية الأدبية. كانت الفلسفة - دومًا - تدرس كما هي (في يال Yale، على سبيل المثال، داخل المؤسسة الأدبية المقارنة) في الأماكن المهمة للثقافة النظرية والفلسفية التي استقبلت التفكيكية، وحافظت على حصة التشابه التي ربحتها من المؤسسة الفلسفية وأيضًا الفلسفة التحليلية، وهذا ما يصيب بعض الزملاء الأمريكيين بالعصابية. يجب ذكر، هنا خاصة، المؤسسات غير الأدبية وغير الفلسفية: تلك هي المسألة، في العمارة، في علم اللاهوت أو الدراسات الدينية، في التاريخ.. وأيضًا في «علم الإدارة»، في الاقتصاد، في المحاسبة!

●في الولايات المتحدة، تعترف - في بعض الأحايين - بوجودكم ضمن أصول حركة: «Political Correctness»، هذه الحركة التي تطالب بتطويق، دون شفقة، التمييز.

- كم هي مضحكة! هل سمعوني وأنا أقول أو أدس ما «لا يجب أن نقرأ نتاجات الذكور البيض (شكسبير، أفلاطون)»، بينما أمضي وقتي في قراءتهما وتدريسهما؟ قليلون من يقولون هذه الحماقات... عدد كبير من الأكاديميين الأمريكيين وقفوا أمام هذه الجماعة الفظة واجتمعوا كاليد الواحدة في أنظمة متعددة، وقد تخلوا عن العقلية الأرثوذوكسية، كي يسمعوا خطابًا «صادقًا»، مختبرًا عبر هذه الذات Sujet: يجب، أيضًا، قراءة خطابهم...

●لم كل هذه الاتهامات؟

- وجدت جماعة ذات جذر سياسي يقودها بعض الأيديولوجيين الجهلاء المعروفين، أحدهم مناضل من اليمين المتطرف العلني. كانوا يكشفون كل ما يتحرك (النسوية، ما بعد الحداثة، تعدد الثقافات، التاريخانية الجديدة، وبالتأكيد التفكيكية)، يكفي قراءة ثلاثة أسطر مما يكتبون حتى ترى أن هؤلاء الكتاب لم يقرءوا شيئًا طوال حياتهم: شبه أمية. في فرنسا، ارتمى بعض الذين اكتشفوا حصتها على الشعارات نفسها: كم هي ضربة حظ!

●أنت مرتاب للغاية فيما حولك

- لست مرتابًا، إنني أتهم.

●لست فيلسوفًا فقط، أنت مناضل أيضًا!

- أحاول ألا أعمل كثيرًا داخل المشهد السياسي، لكن إذا «ناضلت»، وأنا لا أحب استعمال هذه اللفظة، بطريقة شبه خاصة. أحاول ألا أمارسها بغية رفع مستواي، ولا أمارسها إلا حين أعتقد، بحق أو دونه، بوجود بعض الأشياء المعينة، تلك مسئولية فردية أضطلع بها. تواتيني رغبة التوقيع على بعض النصوص المشتركة Textes Communs، لأنه يجب إنجازها في حالة الطوارئ، غير أنني لا أشعر بكوني «مناضلًا»، في الحقيقة، تجاه النصوص الصعبة، بعض تحليلات **أفلاطون، ديكارت، هيجل، چينيه، بودلير، چويس** أو بلانشو (وحتى ماركس!) وأيضًا الممارسات أو التضمينات السياسية اللامدركة.

●قراءة الفلاسفة، دائمًا، صعبة، فهل تختلف صعوبة قراءتك عن صعوبة قراءة «أرسطو» وكانت لدى القارئ؟

- الخطاب الفلسفي، دائمًا، صعب، إلا أنني لا أدهش حينما يتحدث عالم رياضيات أو فيزيائي إلى الغالبية بلغة صعبة، توجد أحكام مسبقة يجب تحليلها. بم يجيب الفيلسوف حينما يتوجه إلى الجادين بذلك الهلع؟ بحيث إنه يفعل أي شيء كي يكون معروفًا على نطاق عريض، وسهلا مفهومًا أكثر من أن يكون متاحًا. ذلك هو الواجب، لكن يجب تحاشي العقبة التي تشير، عادة، إلى وجود لغة مفهومة حالية: هذا أمر خاطئ، وكذلك، يتحدث محترفو «التحدث إلى كل الناس، كل الأيام»، بلغة مشفرة. وحين يقولون لي: «ضع إجابات سهلة! لغتك لن تمر»، أقتدي بخيال - كم هو خيالي! - القارئ البكر، حيث عرفت الانتظار وإمكانات القارئ بيد أنه حين نراسل أحدًا نمارس عديدًا من الأفعال كي نكون مفهومين، لكن يجب تشكيل، تربويًا، إمكانيات القارئ، والإدراك. كل ما هو مأخوذ من الكلام عمل تربوي. بالإضافة إلى ذلك، للفلسفة تاريخ ثري ورسوبي، كل سؤال تتخيل وضعه بدءًا من اللاشيء حتى الذاكرة الطباقية Stratifieé. صعوبة الخطاب الفلسفي تحفظ هذه الذاكرة الموجودة بالقوة Potentialiseé، المشكلة، والمترجمة إلى أكثر من صيغة اقتصادية...

●ألا توجد صعوبة إضافية في نصوصك؟

- ربما، من جهة أولى، التفكيكية تتعلق أساسًا بمجمل تاريخ الفلسفة، ولذا نفترض الوجود بالقوة المتطرف لهذه الچينيالوچيا (علم الأنساب)، من جهة أخرى، لا تعد اللغة أداة ولا أثيرًا شفافًا، لكني حين أكتب بطريقة شفيفة، فليس هذا لإطاعة ما لا أعرفه عن مذاق العتمة أو الغموض. بكل احترام ولأجل عشق اللغة، أحاول اختراع أو معرفة الإمكانات، «الشعرية» للغة نفسها، وهذا يأخذ، أحيانًا، شكل السياقات من خلال الخلط السيئ والإجحاف، كما أعتقد، المسميين «ألعاب».

●كتبك الأولى تتشابه مع ما نسميه في العادة «فلسفة»، لكن منذ كتابك: «جلاز Glas (١٩٧٤)»، وكان يمثل لدى البعض كما المزحة. هل لديك، في هذه اللحظة، الإحساس بإنجاز شيء آخر عما فعلته سلفًا؟!

ـ أبدا. أتمنى حدوث بعض الاختلافات، غير أن هذا يدل على هجر المصالح والشجون السابقة، وليس بالتأكيد الانحراف نحو ما لا أعـرفـه من «المزحـة» (ألحظ هنا «فـارس» Farce و«كرنڤال» Carnaval، إذ إننى أحب إحدى هاتين الترجمتين) ولمن يرغب فى إعطاء الألم، يوجد تواصل لا يمكن مجادلته يتبدى عند القراءة، حتى بعد جلاز Glas وكارت بوستال Carte Postal.

●تؤكد على التواصل *Continuité* فى نتـاجك، هل توصلت إلى ـ فى عملك ـ القول بأنك أخطأت يوماً ما؟

ـ بماذا يفكر قـراؤك إذا قلت لا؟ إذا واجهتنى بهذا السؤال تحت صيغته المرعبة، أجيبك بنفس التنغيمة والرنة قائلا: لا. إحدى الشـروح تتناول، فى الواقع، أن مـا أقـوله لايتطابق مع الأطروحـة. لا يوجـد، فى النهاية، ضمن النصوص ما أستطيع إثباته على أساس كـونه من المزاعم الفلسـفـيـة والفرضيـات الوضعـيـة التى نرتاب أمـام خطئهـا.. فور ذاك، يقول بعضهم: بما إنه لايمكن أن يكون مـرفـوضـاً ولا يعـزز أبداً التـعـارض الصـادق أو الخـاطئ، على الأقل بالمعنى الكلاسيكى، وبالتـالى لا يتـعلق بالملفوظ الفلسفى أو العلمى، وهذا ليس ممتعاً: لا يقول شيئاً كما ترون! إجابة مختصرة: ربما، لكنها إذا كانت حقيقية وبسيطة، فلماذا أقلق أو أغضب؟

●كلمات مثل: «طوارئ»، «خطر»، «عذاب»، نجدها دوماً فى كتاباتك وقد استطعنا الاقتـراب من تبنى «وضع بطولى»! فى الواقع، مع الفكرة التى أغـواها تاريخ الفلسـفـة، مع هذه الطريقة التى تجعلنا ننتظر الأشـيـاء «الغـريبـة»، ألم نكن فى ألف مكان للتواضع وقت انتظرنا الفلسفة؟

ـ لا شىء مما ذكرته يدحض التواضع، إنه شـهـادة التـواضع ذاتهـا. تتـحـدث عن التواضع، العذاب أو الخطر، وهذا مـا فـعلته طوال حـيـاتى، وهو لا ينطوى، بالضـرورة، على فـعل بطولى. مع افـتـراض وجـود الأسلوب الغـامض، فـإنه ليس بطوليّـاً. فى النهاية، أقول إن هذه الفلسفة أو تلك لم تذهب بعيداً أو إنهـا قد تسـتوجب النقاش، ليس فى هذا أية بطولة، إنها الطريقة الأكثر اعتيادية للنقاش الفلسفى. هناك، أعترض على تداعى البطولة فى الإطار التفكيكى. أضيف بأننى لا أشـعـر بمذاق البطولة. ذلك هو الوضع المسرحى الذى يجعلنى أحس بغربتى. على الأقل، وبطريقة ملتبسة، لا أشرك البطولة ـ هنا ـ مع المقاومة فى المجازفة المتجمدة والبرهان المعطى وكذلك اللذ. ماذا يريدون؟ وكيف كانوا، هم أنفسهم، أمام البطولة؟

●جـورج سـتـينر *George Steiner* تحدث عن الفكاهة الميتافيزيقية، المتواجدة فى نتاجك، فيم كان يفكر؟

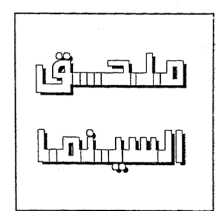
ـ يجب توجيه هذا السؤال له. كل ما قاله ستينر عن ذاتى خاطئ. لم يستطع ولم يرغب Pvoulu أن يقـرأ لى، كل مـا أعنيـه أن يقـرأ، وهذا يعلى، أننى قد عرفته ذات مرة، حساساً أمـام النكاة. لا يحق لى القول إن مـا أكـتـبـه فكاهة أو لا فكاهة، غـيـر أننى أعـتـرض على لفظة «بطولى» Heroique، أحب فى بعض الأحـايين وأقـبـل لفظة «هزلى» Comique، والتحمل نفسه. بعض الأشياء محتملة، لكن الآخرين يعرفون أن ومضة ضاحكة عابثة تتلألأ فى نصوصى، هذا ما يود قوله ستينر، أشكره. «ميتافيزيقياً»، شىء آخر، لكن فكاهة، سـخـرية أو ضـحـك، نعم، نعم. نعم، نعم، نعم تقول ونعم تضحك، تلك هى اللازمة والعنوان الفرعى لكتابى حول جويس. ■

ترجمة: أحمد عثمان

(*) مجلة «لير» Lire، العدد (٢٢٢)، مارس ١٩٩٤.




الإشارات والتنبيهات



الواقع وما وراء الواقع في السينما المصرية الجديدة

في الواقع - ودون الدخول في تفصيلات ومناقشات فلسفية وإبستمولوجية حول معناه - هو الحياة، الحياة كما يعيشها الإنسان ويدركها في مكان معين وفي زمان معين. وللحياة جوانبها المادية وجوانبها المعنوية، وتتفاعل كل هذه الجوانب معا من أجل تكوين إدراك الإنسان عامة والفنان خاصة لهذا الواقع أو هذه الحياة(*).

والواقعية في أحد تعريفاتها - خاصة في الأدب - هي التمثيل الصادق للحياة(1).

هذا التمثيل الصادق للحياة قد يتم بطريقة مباشرة: من خلال التسجيل والرصد والتصوير المباشر للجوانب المادية وللتفاعلات الإنسانية، وقد يتم أيضا بشكل غير مباشر، أي من خلال الحركة من دائرة الواقع إلى دائرة ما وراء الواقع، وهي دائرة توجد أيضا في الحياة وتتعلق أيضا بالبشر، وتختص بأفكارهم وتصوراتهم ومعتقداتهم وقيمهم وأحلامهم وكوابيسهم، لكن حضورها - أي دائرة مابعد الواقع - ليس حضورا مباشرا وظهورها ليس ملموسا محسوسا متعينا على نحو واضح، كما الحال بالنسبة لدائرة الواقع نفسها.

«ما وراء الواقع» هو الجانب الخفي الضمني المستتر المخبوء الذي ينطلق من واقعنا النفسي والاجتماعي بشكل خاص ويؤثر على حياتنا النفسية والاجتماعية والمادية بأشكال عديدة.

يشتمل «ما وراء الواقع» على الأحلام والكوابيس، على أحلام اليقظة وأحلام النوم وطموحات المستقبل بعيدة التحقق الآن، كما يشتمل على التفكير الغيبي والإيمان بالخرافات ويشتمل أيضا على الفانتازيا والخيال واليوتوبيا والأوهام وغيرها.

ويمكن إيجاز بعض العلاقات الممكنة بين الواقع وما أو ماوراء الواقع فيما يلي:

- ما وراء الواقع موجود في الواقع، وهو أيضا واقع، لكنه واقع ذهني: متصور أو متخيل، مؤلف ذاتيا، أو موروث.

- يخرج ماوراء الواقع من الواقع ويعود إليه ويرتبط به وبظروفه، فأحلام النوم الليلية مثلا ترتبط بخبراتنا النهارية الحالية، وكذلك برغباتنا وأفكارنا الحاضرة أو المستقبلية.

- عندما يزداد ضغط الواقع وضيقه وحصاره للإنسان، وعندما تزداد التوترات في علاقات الإنسان به يزداد لجوء هذا الإنسان إلى مابعد الواقع، ويزداد ظهور مفردات مابعد الواقع في نهاره وليله (مثلا: زيادة اللجوء للأولياء والمشايخ لعلاج الأمراض ومظاهر العجز الجسمي والنفسي المختلفة والحلم بالموتى أو بالحدائق أو الطيران... الخ).

- من خلال ما وراء الواقع (الأحلام والخيال مثلا) يحرك الفنان حدود الواقع المكانية والزمانية (يمكنه تصور حدوث الأحداث الواقعية في مكان آخر وزمان آخر مثلا).

- ليست صورة الواقع دائما صورة سلبية وليست صورة ماوراء الواقع دائما صورة إيجابية، فالسلبية والإيجابية قيمتان نسبيتان، كما أنه يصعب علينا كثيرا أن نفصل بين صورة الواقع وصورة ماوراء الواقع، فالتفاعلات بينهما مستمرة والتأثيرات والتأثيرات المشادة بينهما لا تنقطع أبدا.

- اهتمت السينما المصرية الجديدة وعلى نحو غير مسبوق بالواقع وبما وراء الواقع، أيضا وكان اهتمامها متزايدًا بما وراء الواقع وقد عرضته كإمكانية أخرى أو حالة أخرى أو مستوى آخر من مستويات الواقع، ومع ذلك لم يظهر الواقع في السينما المصرية بهذه القتامة وهذه الجهامة وهذه القسوة كما ظهر في هذه الموجات الجديدة، كما لم يتكرر ظهور تيمات ماوراء الواقع بهذه الكثافة كما ظهر في هذه السينما الجديدة.

فمثلما اهتمت هذه السينما بالمكان الخارجي (الشوارع - الميادين - المزارع - الصحاري - المعسكرات... إلخ)، اهتمت أيضا بالفضاء الداخلي (الأحلام - الكوابيس - الخيال - المعتقدات الغيبية.. إلخ).

هذا عن مفاهيم الواقع ومابعد الواقع، أما فيما يتعلق بمفهوم «السينما المصرية الجديدة» فنحن نتبنى المفهوم الذي قدمه الناقد المعروف سمير فريد في كتابه «الواقعية الجديدة في السينما

الإشارات والتنبيهات

المصرية»، والذى يمكن إجمال عناصره فيما يلى:

أن حركة السينما المصرية الجديدة حركة متأثرة بمفاهيم التجديد التى ظهرت فى نهاية الستينيات خاصة فى فرنسا وبريطانيا وأمريكا وإيطاليا وغيرها.

ترى هذه الحركة أن السينما فن له لغته الخاصة، وله مؤلفه، وأن مؤلف السينما هو المخرج، وأن وجود السينما فى السوق لايعنى الخضوع للمقتضيات التجارية.

للسينما دورها الطليعى فى الارتقاء بحياة الإنسان وروحه وفى تطوير الحياة فى المجتمع.

أهم المخرجين الذين يمثلون حركة السينما الجديدة كما أشار سمير فريد (سواء من حيث الأفلام التسجيلية أو الروائية) فى السبعينيات سمير عوف وهاشم النحاس وأحمد راشد وفؤاد التهامى وعلى عبدالخالق وخيرى بشارة وشادى عبدالسلام وممدوح شكرى وسعيد مرزوق وعلى بدرخان وأشرف فهمى ومحمد راضى وعاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وخيرى بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفه وغيرهم.

الواقعية فى السينما الجديدة ليست واقعية الموضوع فقط وإنما واقعية الشكل أيضا وهى ليست واقعية الأدب، وإنما واقعية السينما.

وصلت هذه السينما الواقعية الجديدة إلى أفضل حالاتها فى الثمانينيات من هذا القرن.

لا تقتصر الواقعية المصرية الجديدة على أفلام الواقع الاجتماعى الحى وإنما تمتد لتشمل الفانتازيا والسيرة الذاتية وماوراء الواقع والكوميديا والتاريخ القديم (سمير فريد، ١٩٩٢ ، ص ٥ -٧).

ربما كان ما يقصده سمير فريد بما وراء الواقع هنا الجوانب الغيبية المتعلقة بالخرافات والمعتقدات الخاصة بما وراء الطبيعية، أما استخدامنا لهذا المصطلح فهو أكثر شمولا حيث يتضمن الأحلام والكوابيس والخيالات وغير ذلك من الجوانب التى سيرد الحديث عنها فى هذه الدراسة.

عينة الدراسة وأهدافها:

اهتمت الدراسة الحالية بالتحليل الكيفى لمضمون (١٢) اثنى عشر فيلمًا مصريا لستة مخرجين مصريين وذلك على النحو التالى:

المخرج	الأفلام
١ - على بدرخان	١ - الجوع
	٢ - أهل القمة
٢ - محمد خان	١ - عودة مواطن
	٢ - أحلام هند وكاميليا
٣ - عاطف الطيب	١ - الحب فوق هضبة الهرم
	٢ - البرىء
٤ - رأفت الميهى	١ - سمك لبن تمر هندى
	٢ - سيداتى آنساتى
٥ - خيرى بشارة	١ - الطوق والإسورة
	٢ - آيس كريم فى جليم
٦ - داود عبدالسيد	١ - البحث عن سيد مرزوق
	٢ - سارق الفرح

علينا أن نلاحظ أن هذه العينة من المخرجين والأفلام لا تشتمل على كل المخرجين المتميزين فى حركة السينما المصرية الجديدة، كما أنها لا تشتمل على كل الأفلام المتميزة لهؤلاء المخرجين الذين أجريت هذه الدراسة على أفلامهم، ومن ثم يحسن بنا اعتبار هذه الدراسة بمثابة الدراسة الاستطلاعية أو الدراسة الاستكشافية لمدى حضور الواقع وما بعد الواقع فى السينما المصرية الجديدة، ولذلك تظل هذه الدراسة بمثابة الإطار المفتوح وربما الناقص الذى يحتاج لأن يكتمل من خلال دراسات أخرى تشتمل على عدد أكبر من المخرجين الجدد وأيضا على عدد أكبر من الأفلام لكل مخرج.

فى ضوء كل ما سبق يمكننا القول إنه يمكن إجمال الأهداف الرئيسية للدراسة الحالية فيما يلى:

- استكشاف مدى حضور الواقع ومابعد الواقع فى عدد من الأفلام لعدد من المخرجين البارزين فى حركة السينما المصرية الجديدة.

- محاولة استكشاف الأسباب المباشرة وغير المباشرة التى تجعل دائرة الواقع تظهر على نحو أكثر بروزا مقارنة بدائرة الواقع بعض الأحلام، وتجعل دائرة مابعد الواقع تظهر على نحو أكثر بروزا مقارنة بدائرة الواقع فى أفلام أخرى.

- محاولة استكشاف أشكال التفاعلات المختلفة بين دائرة الواقع ودائرة مابعد الواقع فى هذه العينة من الأفلام.

- إبراز الخصوصية التى أفرزها هذا الإهتمام بالواقع ومابعد الواقع فى أشكال ومضامين هذه الأفلام.

على بدر خان والأحلام الجماعية والأحلام الفردية:

فيما بين عالم «الجوع» وعالم «أهل القمة» حوالى مائة عام. تدور أحداث «الجوع» فى القاهرة عام ١٨٨٧ حين ساد القحط وانتشرت المجاعات، وتدور أحداث «أهل القمة» فى القاهرة خلال السبعينيات مع بداية الانفتاح، ومع ظهور فئات جديدة، ومع تزايد وطأة الاحتياجات والمعاناة.

الأحلام التى سادت «الجوع» كانت أحلامًا جماعية، والأحلام التى سادت «أهل القمة» كانت فردية، أحلام الجوع كانت العدل، وأحلام أهل القمة الاستئثار والاستحواذ والفردية المطلقة، هى أحلام «أنا وبعدى الطوفان».. يحلم الأهالى فى

الإشارات والتنبيهات

الجوع بـ «فضل الجبالى» ويشعرون بوجوده معهم، يظهر ويوزع الخيرات عليهم ويختفى ويواجه لظلم والظلمة، ويرفع المعاناة عن كاهل الباعة الصغار والبشر الذين أثقلتهم إتاوات التجار الكبار والبلطجية والمتسلطين.

يحلم الأفراد فى «الجوع» بالتحرر من الجوع.. الجوع بمعناه المادى (جوع الجسد) والجوع بمعناه المعنوى (جوع الروح)، وتحلم الأم ببيت مرتفع من ثلاثة أدوار، وبملابس جديدة، ويحلم الناس بالطعام والإنجاب والعدل، ويفضل الجبالى الذى كان متخيلا فى أذهانهم فى صورة رجل غائب يحضر ويغيب بينما الواقع أنه كان خارجا من بينهم (جابر) يسرق الطعام من أخيه ويعطيه لهم.

عالم «الجوع» عالم فقير محدود بصريا، بينما عالم «أهل القمة» هو عالم الدنيا التى تقدمت ماديا وارتقت لكنها تخلفت روحيا وانزوت، فنادق وشركات ومبانٍ جديدة وبنوك وطبقات عاملة تعانى وأسر فقيرة تحسبها أغنياء من التعفف، لصوص وشرطة، لصوص أفراد ومجتمعات من اللصوص وسخرية من الموظفين وأحوالهم البائسة، يقول زعتر (اللص) فى «أهل القمة»: أنا لولا الحظ ملخبطها معاى كنت بقيت حاجة تانية ويقول أيضا (أنا أحب اشتغل مدير بنك).. وفشل لمشروعات الحب والزواج وحصار وضيق فى المكان بالنسبة للعشاق والحالمين والمحبين، هامشية خريجى الجامعة وهامشية أشد لأصحاب المؤهلات المتوسطة، هامشية للمرأة والفتاة، ومركزية حاضرة لأصحاب الثروات والشركات الذين فى إمكانهم شراء كل شىء وكل إنسان (زغلول بيه مثلا)، قيم التجار والشطار التى هى نفسها تقريبا قيم الفتوات والبلطجية فى الجوع (تقول إحدى الشخصيات فى أهل القمة: «الشاطر اللى يتغذى باخوه قبل ما أخوه يتعشى بيه»).

يتحول الشكل الخارجى للجريمة من النشل إلى التهريب وتظهر الأفراح الباذخة فى الفنادق الفخمة وتتحدث الشخصيات من طموحها للثراء ويظهر الجمرك والسوق كرمزين للمرحلة.

تزداد هامشية سهام (عاملة السنترال) الجميلة الرقيقة وتزداد مركزية (زعتر واللص) فيصبح من أصحاب الشركات، تتحدث عن أحلامها الصغيرة ورغبتها فى بيت صغير وأولاد ويتحدث هو عن «الدنيا للى موش محتاجة علام، كله ماشى بالفكاكة وتفتيح المخ»، ويقول أيضا: «الواحد وسط الوحوش لازم يبقى غول لهم»، ومع ازدياد حضور السوق بصريا ويزداد شعور سهام بالاكتئاب واللاجدوى وتنتابها أفكار انتحارية، ويزداد ظهور الحالة الاستهلاكية أو الميول الاستهلاكية لدى الناس، وهى حالة فى - رأينا - وسطى بين الهامشية والمركزية، فالهامشى لا يمتلك شيئا كى يستهلكه، والمركزى يوظف ما يمتلكه من أجل مزيد من الامتلاك والمركزية، بينما الاستهلاكى يمتلك قدرا معقولا من المال لكنه يمتلك أيضا قدرا كبيرا من الشعور بعدم الأمان وفقدان اليقين، ومن ثم فهو يعيش بمقولات «اصرف مافى الجيب يأتيك مافى الغيب»، إنه غير قادر على الحرمان وغير قادر على الامتلاك أيضا.

لكن هذه الميول الاستهلاكية غالبا ما تؤدى بالهامشى إلى أن ينزل من هذه الحالة الوسطى إلى قاع أسفلها، إنه بسبب ميوله هذه يقع فى براثن الديون ومن ثم يصبح أكثرها هامشية وهى حالة خاصة ببعض الأمم والشعوب مثلما هى خاصة ببعض الأفراد والمؤسسات أيضا.

يزداد حضور السوق بصريا ويزداد خفوت الحضور الإنسانى معنويا، تظهر النفايات وبقايا بضائع العالم (المراوح والتليفزيونات والخلاطات والمقويات الجنسية والمعلبات) وتختفى الأحلام والبسمات الصافية ومشاعر الأمن والتفاؤل والحرية. ويكون الجمرك هو المعادل البصرى أو الأيقونة التى تحدث من خلالها وعبرها هذه التحولات فى السوق: بيع وشراء وتعدد ألوان وبهرجة ووحدة فى الكثرة أو بالأحرى كثرة فى الواحدة والدنيا، هنا معرض كبير، وفى الجمرك عبور من حال إلى حال، مجىء لاستلاب لأشياء وغياب لأشياء، مجىء للاستلاب والتشيؤ والاغتراب والهامشية، وغياب للأحلام والتحقق والعدل والإنسانية، حضور لسوق سوداء وغياب لأحلام بيضاء.

محمد خان وأحلام مواطن :

أحلام الشخصيات فى فيلم «عودة مواطن» وأحلامها فى فيلم «أحلام هند وكاميليا» هى أحلام أفرزها الواقع بكل ما يمتلئ به من مشاحنات وفقر واحتياج دائم للضروريات، تقول هند وهى تشاهد ابن السيدة التى تعمل خادمة لديها وهو يلعب فى السيرك: «يابختك ياسى ميمى» معلقة ومشيرة بشكل غير مباشر إلى حظها العاثر وواقعها الفقير وتقول كاميليا مخاطبة هند: «أحب عيشة الحرية وماعنديش صبر وطولة بال زيك».

هند أرملة من أصول ريفية وكاميليا مطلقة وتعيش مع أخيها وزوجته، وهناك تحايلات كثيرة على الحياة يقوم بها عيد (أحمد زكى) الذى يصمم على الزواج من هند.

عين محمد خان عين تتحرك دوما فى الشوارع وترصد دوما حركة السيارات ومن خلال رصدها لهذه الحركة ولهذه

الإشارات والتنبيهات

الشوارع تقدم لنا معلومات بصرية شديدة الأهمية عن الحالات الاقتصادية والنفسية والاجتماعية للإنسان المصرى خاصة فى السنوات العشرين أو الثلاثين الأخيرة من هذا القرن.

شوارع وسيارات، ميكروباصات وأتوبيسات وسيارات خاصة وحدائق وشقق وقاعات سينما وشعور حاد بالامتهان لدى الإنسان الهامشى (كاميليا وهند وعيد).

هناك اهتمام فى أفلام محمد خان بالشارع وحركة الإنسان فيه، الداخل (البيوت) طارد والخارج الشوارع (جاذب) عالم الدفء والألفة (الداخل) يتباعد، وعالم الوحشة والغربة والانفصال (الشوارع) يتقارب. الإنسان فى الداخل يفقد خصوصيته وشعور المتميز بالتفرد وبذلك يفقد سيطرته على المكان، أصبحت سطوة المكان هى المهيمنة وأصبح الإنسان ذرة صغيرة فى رمال الصحراء.

هناك اهتمام فى أعمال خان بتصوير الشوارع والأسواق والكبارى من أسفل ومن أعلى، هناك اهتمام بتصوير الفنادق الفخيمة: باعتبار كل هذا الضيق وهذا الحصار الذى أصبح يشعر به الإنسان فى الداخل، لقد أصبح هامشا صغيرا فى هذا الكون الرحيب والقريب فى الوقت نفسه تقول كاميليا «مافيش أحسن من الشارع على الناس الغلابة اللى زينا، كاميليا تشعر بالانهزام والانكسار والانسحاق وتحاور نفسها متحدثة عن واقعها السيئ مع زوجها الجديد مقاول الأنفار الفقير، «ومن يوم مادخلت البيت ده وأنا باحلم باليوم اللى أطفش فيه منه».

بالنقود القليلة المتوفرة معهما تذهب هند وكاميليا الى السينما (لمشاهدة الأفلام الهندية) وإلى المطاعم (لأكل الكشرى) تهربان من الخدمة فى البيوت، تقول كاميليا: نفسى أسكن فى العالى.

هند تعمل فى مقهى صغير فى محطة أوتوبيس، كاميليا محرومة من الإنجاب، وهند تحمل سفاحا من عيد رغم أنه يتزوجها بعد ذلك، يقول «عيد»: (مسيرها تروق وتحلى) ومن خلال عين الكاميرا يتم رصد الشارع من وراء نافذة عربة السجن الشبكية وهى تحمل عيد، ويتم أيضا رصد المبانى العشوائية وحركات البشر الهامشيين العشوائيين (الأطفال الذين يفسدون طلاء السيارات دون سبب واضح سوى التنفيس عن حرمانهم وإحباطاتهم مثلا) المبانى القديمة والمبانى الحديثة، أشكال العمارة فى القاهرة الحديثة، البنوك وأسواق الفاكهة، أسطح المبانى القديمة بكل ما عليها من نفايات والحدائق العامة والموالد والأعياد والمراجيح وفوضى الأصوات والأغانى الحديثة، تجارة العملة والمخدرات وتنظيف الأموال وتحول بعض الهامشيين إلى مراكز وتحول بعض المراكز الى هوامش.

الحياة بكل ضجيجها واستمراريتها وتناقضاتها. يقول صديق عيد: «اللى زينا لا ليهم جواز ولا خلفه، أنا نفسى أهج على أى مركب وأغور فى ستين داهية، ويقول عيد: «أنا وحش قوى بس نفسى أبقى كويس، إزاى موش عارف، نفسى أخبط خبطة كبيرة وبعديها أبقى كويس».

أحلام اليقظة لا يمكن تحقيقها، أحلام هند وكاميليا الوليدة أحلام صغيرة محدودة، هذه هى حدود الحلم لديهما الأحلام الكبيرة لا يمكن الوصول اليها بالطرق الكريمة والشريفة، الطرق الملتوية هى التى يمكنها تحقيق الأحلام، وتزداد غرائبية الواقع ووحشيته وغوليته، ويزداد انسحاق الإنسان الهامش، ويزداد تضاؤل أحلام هند وكاميليا فتصبح هذه الأحلام صغيرة جدا، ومن ثم فهى غير مشبعة، أو كبيرة جدا ومن ثم فهى غير قابلة للتحقق وتزداد سطوة المكان حدة وتزداد رهبة الإنسان وخوفه مما يدور داخل حدود هذا المكان ومن ثم قد يجد أن إحدى الطرائق الممكنة لمغالبة هذه الرهبة وهذه المخاوف أن يخرج خارج المكان ثم إنه - هذا المواطن - قد يعود إليه مرة أخرى.

فى «عودة مواطن»، هناك أيضا هذا الولع لدى «محمد خان» بالأماكن الفسيحة والشوارع / الفنادق / المطارات / الصحراء/ المصانع والحقول... إلخ.

ثم هناك أيضا هذا الرصد لهذه التحولات التى حدثت فى الواقع من حيث الخروج للعمل فى الخليج والعودة ببعض الثروات، وبعض الأحلام، بينما يعانى من لم يخرج من البطالة، أو من الدخول المحدودة والتوقعات المحبطة، والمستقبل الغامض، وهناك رصد للتحولات التى طرأت على أساليب الكلام والحركة وتناول الطعام والمفردات الجديدة التى تسللت إلى قاموس التعاملات اليومية، وكذلك هذه التفككات فى العلاقات الإنسانية بحيث صارت العلاقة بالبنك أوثق من العلاقة بالأخ.

شوارع وتاكسيات وأغان خليجية ورقصات إسبانية ونظرات ذاهلة وشركات مستحضرات تجميل تتحول إلى قاعات للهو الليلى.

إبراهيم (الأخ الأوسط) عاطل رغم تخرجه من الجامعة وهو يلاعب نفسه الشطرنج، يدخن أقراص الفاليوم ثم بعد ذلك يدمن المخدرات كى يغيب عن الوعى، يكثر من النوم، فإذا استيقظ لجأ إلى المخدرات ومن ثم فهو دائما فى

الإشارات والتنبيهات

حالة غياب.. يقول لأخيه شاكر (العائد من الخليج): «الزمن مابقاش زمننا ياشاكر» وهناك خوف شديد لديه من المستقبل ومن زيادة عدد السكان حيث سيأكل الناس بعضهم، رغم أنه من المفروض أن يخاف أكثر من الحاضر.

«مهدى» الأخ الأصغر متمرد ثائر رمز المستقبل، يكثر من تربية الحمام ومن إطلاقه الهواء.

الحمام هنا رمز للسلام، للحرية، للحركة، للمستقبل، للتفاؤل، للتواصل، للروح، للمرور من حالة إلى أخرى ورمز للضوء والبراءة أيضا.

جامعة القاهرة رمز العلم والحمام رمز الأمل والمستقبل يحلق حول برجها.

وشاكر عاد من الخليج وتعرض لعملية نصب، بعد أن دفع مبلغا كبيرًا فى شقة كان يريد أن يقيم فيها، فقد وظيفته وحبيبته وشقته وذاته أيضا، والأخت (فوزية) التى كانت هامشية تحيا من أجل تربية أخوتها، تحولت إلى مركز وأصبحت سيدة أعمال تفعل ما تريد.

رغم الصورة القاتمة التى يعرضها الفيلم، ورغم ما يقوله شاكر فى النهاية: «البيت بقى خرابة والعفاريت ملياه، ورغم مظاهر التحلل والفساد التى يعرضها فإن صورة هذه النماذج الجديدة من البشر (الأخت الصغيرة وزوجها والأخ الصغير) وكذلك مهدى ورموز الحمام والخال) وغيرها تظل حضورا باعثة على الأمل والحلم والإيمان بقدرة الإنسان المصرى على تغيير الواقع وجعله أشد إشراقا وضوءا وحرية.

يقول شاكر: «البيت بقى خرابة والعفاريت ملياه بس برضه موش هاسيبه».

الغياب الذى تم للأخ الأكبر خارج الوطن جاء بعده حضور أكبر له بداخله، رغم ماشهده وعاناه من مظاهر وعوامل كثيرة كادت تدفعه خارجه مرة أخرى والأخ الذى ظل داخل الوطن (إبراهيم) غاب عنه وغاب عن نفسه، وهناك بعض الشخصيات التى ظلت حاضرة لم تفكر فى الغياب رغم وعيها الشديد بهذه القيود، وهذه المحبطات، وهى شخصيات ترى أن كل قيد قابل لأن يفك وكل إحباط يمكن أن يتحول إلى إشباع وتحقق وهدف.

هناك فى أعمال محمد خان شخصيات فقدت أحلامها، لأنها فقدت وعيها، وشخصيات فقدت هذه الأحلام ثم استعادتها عندما استعادت وعيها، وشخصيات أخرى لم تفقد أبدا هذه الأحلام.

عاطف الطيب واختناق الأحلام :

فى الحب فوق هضبة الهرم «يقدم لنا عاطف الطيب الشاب على، (أحمد زكى)، هذا الذى يتأخر فى الاستيقاظ ويهرب بالنوم من أحلامه النهارية المحبطة، يعانى من أزمات المواصلات والمجارى وطوابير الخبز، يعمل موظفا لكنه لا يعمل شيئا، يجلس إلى مكتبه، يقرأ الصحف ويشرب الشاى ويحدق إلى زملائه ثم ينصرف.. يقول لوالده إلى «كل يوم الأسعار بتزيد وإحنا بس اللى سعرنا بيقل».

ويتجول «على» فى الشوارع يحدق إلى البيوت القديمة المتهالكة ويفكر دائما فى الجنس.

وترد مشاهد بصرية وسمعية كثيرة فى الفيلم من خلال أقوال الصحف أو نشرات الأخبار عن الشباب والقدوة والأمجاد، وحديث كثير حول مكتب التنسيق وحول الهجرة للخليج ومشاهد فى الشوارع وجماهير هائلة تتلاطم فى الشوارع، وفتيات يبعن أنفسهم بالزواج أو بغيره لمن يقدر على دفع الثمن، ماسحو أحذية ولصوص ومثقفون مدعون يفعلون عكس ما يقولون، ويستمر تسكع «على» فى الشوارع، وتستمر عاداته اليومية كما هى، ويبدأ لعبة إقامة علاقات مع مرأة عجوز متصابية ويكون علاقة أخرى مع فتاة شابة زميلة جديدة معه فى العمل (آثار الحكيم) وهو يحدثها كثيرًا عن أحلامه فى الزواج، بينما هى تقول له (أنا مابحلمش) وهى صاحبة تجربة خطبة سابقة فشلت بسبب المشكلات المادية المتفاقمة.

وتحضر حالات هامشية المثقفين وخريجى الجامعات وصعود طائفة الحرفيين على نحو بارز فى هذا الفيلم، وتحضر حالات الإيمان بالقدر والنصيب والأمر الواقع والتسليم به لدى شخصيات كثيرة فى هذا الفيلم.

يقول على (إحنا لازم نبقى مجانين عشان نعرف نعيش فى العالم المجنون ده). وتظهر دلائل اهتزاز مؤسسة الدولة التى تعجز عن توفير الأمن والحماية لمواطنيها، وتظهر دلائل أيضا على اهتزاز مؤسسة الأسرة التى تعجز عن توفير المناخ المناسب لاستمرار علاقات الأفراد بها ويزداد الشعور باليأس وتتجلى هامشية الإنسان العربى (وليس المصرى فقط) فى هذا العالم خلال غزو إسرائيل للبنان وطردها المقاومة الفلسطينية منه بينما العالم - ونحن العرب منه - نراقب ونشجب.

فى مواجهة هذه القسوة الواقعية تلجأ بعض الشخصيات إلى المخدرات وإلى الاستغراق فى نوم طويل أملا فى حلم طيب، أو إلى الاستيقاظ والسهر الطويل (ونسيان الدنيا) خوفا من كوابيس النوم.

وتزداد حالات الزواج السرى وإقامة الشباب علاقات مع عجائز متصابيات ويظهر جو قاتم يولد التطرف بكافة أشكاله.

الإشارات والتنبيهات

الفيلم يعالج أزمة الإنسان فى بحثه عن مكان داخل وطنه، وعندما يزداد يأسه من الحصول على هذا المكان يصبح أكثر هامشية وأكثر لامبالاة.

توجد فى الفيلم مصادفات ومبالغات غير منطقية وغير مبررة أحيانا، كما يفتقر لوجود مساحة للخيال، مساحة للتفاؤل والتفكير فى المستقبل، الخيال الموجود فى الفيلم خيال غير مباشر، خيال وهمى، خيال مصنوع؛ خيال تصنعه أصوات بعض أجهزة الإعلام التى تتحدث عن أمجاد غابرة وعن إنجازات متلاحقة حاضرة.

ويستمر الواقع بقسوته وحصاره فى فيلم «البرىء» أيضا، حيث تدور أحداث الفيلم فى معسكر للجيش فى الصحراء، حيث الحياة قاسية والتدريبات شاقة وحيث العقارب والثعابين والكلاب المتوحشة والزمن ثقيل الخطو فى مروره، حصار محكم واختناق يشتد ولايجد «أحمد سبع الله» (أحمد زكى) سوى الناى يعزف عليه أحيانا كلما اشتد وقع الأحداث وكلما زاد حصار الواقع وكلما استمر اختناق الأحلام ومع استعادة الناى بعد أن كان قد ضاع منه فى مشهد سابق من الفيلم ومع تصاعد أحداث الفيلم يصبح أكثر وعيا بالواقع وأكثر فهما للعلاقات القائمة فيه وهى علاقات لايمكن فهمها دون أن نضع فى اعتبارنا تلك الروابط القائمة بين السلطة (المركزية) وبين التابعين أو الجماهير (الهامشية).

رأفت الميهى وتحريك شاشات الخيال:

عالم رأفت الميهى فى «سمك. لبن. تمر هندى» هو عالم اللامعقول الذى يصبح معقولا والمعقول الذى يصبح لا معقولا، الخيال هنا مصحوب بالضحك فى محاولة من المخرج (الذى هو المؤلف أيضا) أن يقلل من قتامة وسوداوية الموقع المعقول واللامعقول فى الوقت نفسه.

يؤكد المؤلف المخرج فى بداية الفيلم وعلى لسان شخصياته أن الشىء ليس هو نفسه، فالإنسان ليس هو الإنسان والحيوان ليس هو الحيوان، وأن الحكاية كلها تمثيل فى تمثيل.

لكن تتابع مشاهد الفيلم يكشف لنا كثيرا من تفاصيل المجتمع التى هى تفاصيل واقعية حقيقية مؤكدة، لكنها أيضا تفاصيل شديدة الغرابة والعبث والفانتازيا فالقرد لا يرقص إلا للمحافظ، والعلاقات الجنسية تتم بين مراهق وحماره، وترد تفاصيل كثيرة عن انقطاع المياه المستمر، والفقر المدقع، والهجرة خارج الوطن، وعودة الجثث فى صناديق، وشركات توظيف الأموال والشعور بالاستلاب والنمطية، وضرورة كتابة الفتاة (معالى زايد) الثمانين كلمة فى الدقيقة على الآلة الكاتبة وانتشار الغيبيات والخرافات وقراءة الأطباء للفنجان والكف للمرضى، والمرضى الذين يلبسون ملابس الأطباء، والأطباء الذين يلبسون ملابس المرضى، والتداخل بين الوهم والحقيقة، وظهور مستشفيات لعلاج مشاغبى العالم الثالث، ووجود مشرحة ذات جو عبثى أشبه بالورش الميكانيكية ذات الآلات الطبية وغير الطبية وحيث يتم شراء القلوب والأكباد الخاصة بالمرضى وأكلها فى خيال أسود قاتم ومرير.

هو فيلم أشبه بالكابوس، لكنه كابوس يمتلئ بالضحكات، وهناك محاولات مستمرة لتقنين البشر وقولبتهم وجعلهم متوافقين مع مجتمعاتهم، وغسيل للأفراد بالمعنى المادى والمعنوى، وغسيل المخ ومسح للذكريات والتاريخ، موتى يستيقظون ويتحادثون، وأحياء يغيبون ويصمتون، استعادة للطفولة، ودامات ومتاهات التعليم والوظيفة والحياة وضابط كان صاحب مبادئ ثم عشق العطور (السلطة) والتشبيه للكاتب محمد مستجاب - رفض لفكرة القولبة والنمطية والتقنين والتوحيد الغيابى للبشر (كما رفضها مثلا ميلوش فورمان فى فيلمه الشهير انتهاك الجسد الإنسانى) وعودة للتمرد والثورة واستعادة الإرادة، رفض للجنون والترويض والإخصاء والتدخين دعوة لامتلاك الواقع من خلال الخيال والضحك والصداقة والحب والتحايل والتمرد والتلقائية والحلم والأمل والتفاؤل والحركة والحرية.

المسئولون عن الإرهاب يتهمون الآخرين به، والضابط ملاك تتسلط عليه أفكار وهمية عن ضرورة حماية حياة البشر فى حين أنه أكثر من يهدد هذه الحياة شراسة.

يكثر الحديث عن العدل والكرامة مع مجموعة من الصم والبكم، وحديث متكرر مع ناس مشغولين بأفراحهم وأحزانهم، وفى كل مرة خرج أحمد فيها من مكان ما على حماره ومعه واحد مختار من أهل القرية باعتباره لم يصله الفساد والتقنين بعد أن اكتشف فى النهاية أن كل هؤلاء المختارين إنما هم من العملاء ومن القائمين بالتقنين والتوحيد والتدجين.

يقول أحمد: «الجنون لا يواجه إلا بالجنون»، ويطالب بالتمرد والمواجهة والمعاملة بالمثل، وقتل كل الجوانب الضعيفة فى سلوك البشر وحركاتهم وعلاقاتهم وغنائهم.

فى الفيلم أيضا إدانة للعنف والقمع والتسلط وسخرية من كثير من الاحتفالات الرسمية الموجهة نحو مزيد من التوحيد والتقنين وقتل الفردية وإطفاء ضراوة الخيال.

الإشارات والتنبيهات

فى الفيلم مشاهد احتفالية أقرب الى الكوابيس الليلية، احتفال بحمار صغير ربما كانت نتيجة معاشرة المراهق للحمار فى بداية الفيلم، هو جنس خليط هجين متداخل غير متمايز، جنس لابد أن يتمايز ويتفرد ويتباعد، الأطفال لايمكن أن يصيروا كالحمير، هناك محاولات بصرية وصوتية كثيرة تحاول أن تدفعهم فى هذا الاتجاه، ولابد من إعادة النظر والثورة على المناهج التربوية والأساليب التعليمية والإعلامية التى تدفعهم فى هذا الطريق. وفى هذا الفيلم هناك كثير من الكوابيس الليلية والنهارية، وعالم الواقع يتداخل مع عوالم الأحلام وعوالم الكوابيس، والفانتازيا توشك أن تكون حقيقة والحقيقة توشك أن تكون فانتازيا.. والفيلم يمتلئ دون شك بالضحك لكنه أيضا ضحك كالبكاء.

فى «سيداتى آنساتى» يواصل رأفت الميهى تحريك شاشات الخيال ويعيد ترتيب أوراق الواقع ومتغيراته، خيال رأفت الميهى ليس خيالا تهويميا مفارقا بعيدا عن الواقع، لكنه خيال حركى بصرى إدراكى واقعى ومستقبلى، يدور فيما بين الواقع والتهويم، منطقة الواقع الخيالى والخيال الواقع، الواقع الذى تقمع أحلامه وخيالاته قيود كثيرة بعضها يمتد فى الماضى بجذوره وبعضها ينتمى للحاضر بقيوده، يحاول خيال رأفت الميهى الذى يتكئ على أسس واقعية أن يعيد صياغة هذه العلاقة الخاصة بين الواقع والخيال ويقدم لنا رؤية بصرية خاصة تبدو للبعض خيالية فى حين أنها تضرب بجذورها فى أعماق هذا الواقع وتنتمى إليه.

هل يمكن أن نحل أزمة الزواج التى يعانى منها الفتيات والفتيان بأن نطبق الشرع القائل بإمكانية زواج الرجل من أربعة نساء؟ هذا ما حاول أن يصوره الميهى فى هذا الفيلم.

ماذا تشتمل عليه هذه الفكرة من خيال؟

ليس هنا خيال بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة، الخيال هنا فى طاقة تحريك الراكد وهز الراسخ والمستكين فهناك أفكار مشروعة، هناك احتمالات وحلول لمشكلات قائمة، فلماذا لايتم تطبيق هذه الحلول على هذه المشكلات؟!

امتد خيال الميهى أيضا ليجعل تنفيذ هذه الفكرة الواقعية، وليست الخيالية، من خلال إرادة الفتيات أنفسهن وليس من خلال إرادة الرجل.

الفتيات هنا أكثر مبادأة وأكثر حرية وأكثر إرادة.. صحيح أن أحداث الفيلم تسير فى اتجاهات كثيرة معاكسة لاستمرارية نجاح الفكرة، لكن الفيلم يستمر أيضا فى تقديم الحلول الدائمة لهذه العوائق المعاكسة.

هذه ليست فانتازيا مفارقة للواقع بل تحريك لإمكانيات وقدرات العقل الإبداعى على الطرح المستمر للحلول المشتقة من الواقع من أجل جعل هذا الواقع أكثر توازنا وأكثر امتلاء بالإنسانية والفرح.. قد يكون هذا الفيلم مشتملا على رؤية نقدية للأصولية الإسلامية خاصة فى تعاملها مع هذا الجانب بشكل سطحى كما أشار إلى ذلك سمير فريد (ص ٢٠٦) من كتاب الواقعية الجديدة فى السينما المصرية وقد لا يكون الأمر كذلك، فقد تكون هذه مجرد محاولة لإلقاء حجر أو أكثر فى هذه البركة الراكدة.

خيرى بشارة : حضور الأسطورة وهامشية الأحلام :

يمتلئ فيلم «خيرى بشارة» المتميز «الطوق والأسورة» (عن رواية ليحيى الطاهر عبد الله) بمشاهد من النيل والمساحات الكبيرة التى تحيط به، سواء كانت مساحات خضراء (مزارع) أو مساحات صفراء (صحارى)، ويحلم البشارى بسمكة يأكلها، ويحلم أيضا قبل موته بأنه يرى ويلمس ابنه مصطفى (الغائب) جالسا على كتفه ويطلب من زوجته (حزينة) أن ترفع هذا الابن من فوق كتف أبيه ثم يموت.

وتحضر طاحونة جديدة كرمز غامض، وهى طاحونة لا تدور إلا إذا سقيت بدم أطفال يذبحون بجوارها (ليحيى الطاهر قصة بعنوان طاحونة الشيخ موسى تدور حول الفكرة نفسها)، وتحضر رموز وصور ومشاهد لأولياء ومشايخ يتم الاحتكام إليهم لحل المنازعات بين صاحب الطاحونة والأهالى، كما تلجأ فهيمة إلى معبد فرعونى أملا فى الإنجاب وتعانى فهيمة (شريهان) من كوابيس متكررة تتعلق بذكريات طفولية وخبرات مبكرة كانت بينها وبين أخيها، ويتكرر حديثها خلال الأحلام والكوابيس عن محرمات انتهكتها وعن مظاهر عقاب قاسية تعرضت لها.

وهناك مشاهد وأحاديث فى الفيلم عن الشيخ هارون الذى يذهب ويجيء ويختفى دون أن يراه أحد، وكذلك عن الشيخ عليمى الذى سيقوم برد الشر إلى نحور أصحابه.

وهناك أيضا مشاهد عن طقوس وأحجبة وتمائم لفك النحس وإنجاب الأطفال وإبطال الأعمال وإبعاد الشرور.

هناك نداءات غامضة وحديث عن طواحين يسكنها الجن وطواحين من يجرؤ على سكناها من البشر يتعرض للموت. ويمتلئ الفيلم بالحوارات الخاصة والمونولوجات الخاصة حول عالم ما وراء

الإشارات والتنبيهات

الواقع، حول الموت والجنة والنار، وحول الموتى الذين يحضرون فى الأحلام وحول إبليس والنار، وحول الشياطين التى تتلبس المرضى (فهيمة فى حمى النفاس مثلا) وحول ضرورة حرق نماذج مصغرة لبشر وشياطين لمنع العين الحاسدة والعين الشريرة ولإخراج الجان من جسد الإنسان.

حالة من الفقر والعجز والعوز والمذلة والغربة تلف الجميع وحالات هائلة من الشعور باللاحول واللاقوة، عجز جنسى (الحداد) وعجز معنوى (شخصيات عديدة فى الفيلم).. وفى مواجهة هذا العجز الذى يشل قدرة الإنسان على مواجهته، وفى ظل غياب الوعى وندرة الإمكانيات والطاقات، يلجأ الإنسان الى الغيبيات طمعا فى الوصول إلى أى عون من جانبها، وأملا فى امتلاك طاقة سحرية من خلالها تحل له كل مشاكله التى عجز عن حلها.

ويجىء المشهد الآخر من الفيلم معبرا عن الرفض العام والشديد لكل مظاهر العجز والهوان والثبات والاستكانة المهيمنة على الشخصيات، بهدم مصطفى (بعد عودته) العشة القديمة الموجودة على شاطئ النيل، يهدمها ويحاول قطع كل أشجار الجميز العتيقة الساكنة، يهدمها ويطالب بكسر كل القيود وكل الأطواق والأساور التى تمنع الإنسان من الحركة وتعوقه عن تحقيق حريته وإنسانيته، وتحلق طيور كثيرة بيضاء فى السماء رمزا لهذه الحرية المرجوة وهذه الإنسانية المحلوم بها لكل أبناء هذا الوطن وبشكل خاص فى بيئات الجنوب (مثلها فى ذلك مثل كل بيئات الهوامش) التى كثيرا ما عانت من إهمال وتجاهل أولى الأمر فى بيئة المركز.

ويجىء فيلم «آيس كريم فى جليم» ليؤكد لنا أن الإهمال والهامشية والتجاهل ليست من الأمور التى يتعرض لها أبناء الصعيد فى النوب فقط، بل هى حالة يمكن أن يتعرض لها أبناء الشمال أيضا، بل أبناء المراكز ايضًا، لكن إهمال المركز للهامش ولإنسان الجنوب (كما أوضحها فيلم الطوق والأسورة) هى حالة تطال الجماعة، بينما إهمال المركز لهامشه الخاص فى الشمال والوسط هى حالة تطال الأفراد بشكل خاص. تتمثل الهامشية فى هذا الفيلم فى صورة الفنان (سيف أو عمرو دياب) الذى يعيش فى جاراج وسط صور المغنين والموسيقيين العالمين ويعزف على بيانو قديم ويعمل بائعا متجولا لشرائط الفيديو ويحلم كثيرا بفتاة رآها ذات مرة فى الإسكندرية تأكل الآيس كريم، وهى تجىء دائما فى أحلامه بهذه الصورة، جمال مصحوب بالبرودة، وحلم دونه إحباطات الواقع.

وتستمر الإحباطات معه وتستمر معه أحلامه، الليلية والنهارية، أحلامه الليلية تتعلق بفتاة الإسكندرية وأحلامه النهارية تتصل بالشهرة، لكن فى قلب هذه الأحلام يتسلل دوما اليأس إليه ويشعر دوما بأن هذه الأحلام مجرد سراب ووهم وماء يتسرب من بين الأصابع.

تحضر القاهرة فى هذا الفيلم، تحضر فى جانبها الخاص المتعلق بعالم تجارة الصوتيات والبصريات، الأفلام والأغنيات، وتحضر سهرات الأغنياء والتجار والمهربين والموظفين الكبار، وتحضر بإنسانها الهامشى الذى تستخدمه طبقات المركز للسخرية واللعب ولتصفية الحسابات وإعادة العلاقات (الجنسية أحيانا) فيما بينها.

يقول زيكو (حسين الإمام) لسيف بعد حفلة من هذا القبيل: «كل اللى هنا أهاليهم ناس كبيرة قوى.. إنت قد كده (يشير بأصابعه علامة التحقير).. تتآكل فى ثانية.. ويهرب سيف من الحفلة ويغنى عن الحرية ويتحدث عن شوقه لحياة جديدة، يقيم حفلة خاصة فى الشارع للفقراء والمهمشين تكون أكثر بهجة من حفلات المراكز الأكثر افتعالا وزيفا.

وتحضر صورة المغنى والملحن الكبير المحبط زرياب (على حسنين) يمشى فى شوارع كبيرة خالية، بينما يمتلئ هو بالأحزان والشجون والإحباطات.

ويعلن سخطه على الدنيا كلها بزمانها ومكانها وموسيقاها وغنائها وحتى نسائها.

وينتشر باعة الفول السودانى على عرباتهم الصغيرة، وكذلك باعة الروبابيكيا وباعة السميط، والعيش، والأطفال العاملون (الصنايعية الصغار) والأطفال غير العاملين (المشردون) وفئات أخرى ضائعة من البشر وتمتلئ مشاهد كثيرة من الفيلم بهم.. وكأنه - هذا الفيلم - أغنية خاصة لهم وبهم. أغنية تذكرنا بهم، وكأنه أيضا - هذا الفيلم - النظير السينمائى لقصيدة النثر، وقصيدة الحياة اليومية والتفاصيل العادية التى برزت فى الشعر المصرى والعربى فى ثمانينيات وتسعينيات هذا القرن بعد سقوط الأحلام الكبيرة.

وينجح سيف فى تحقيق بعض الأحلام، وتحضر أيضا الطيور الكبيرة البيضاء كى تحلق بقوة فوق البحر، تحلق نحو مستقبل أفضل ونحو أفق أكثر رحابة ونحو أحلام أكثر قابلية للتحقق.

الإشارات والتنبيهات

أحلام داود عبد السيد وكوابيسه :

توشك معظم أفلام داود عبد السيد تكون أحلاما أحيانا، وتكاد تكون بمثابة الكوابيس الفعلية أحيانا أخرى، وشخصيات داود كثيرا ما تحلم ليلا أو تحلم نهارا، وعالمها هو غالبا عالم تختلط فيه الرؤى النهارية بالرؤى الليلية.

يبدأ فيلم «البحث عن سيد مرزوق» بمنبه لا يعمل، ويستيقظ يوسف (نور الشريف) معتقدا أنه قد تأخر عن عمله، يصحو مفزوعا ويذهب إلى الشركة التى يعمل بها فيجدها مغلقة لأن اليوم كان يوم جمعة.. هنا نجد بدايات اختلاط الزمان بالمكان وإرهاصات اضطراب وعى الشخصية بذاتها وبواقعها وبزمانها ومكانها، يتجول يوسف فى الشوارع ويتعرف على الغرباء والهامشيين الذين يملئون الشوارع، يقابل آباء لأطفال مبتسرين وعازفى بيانولا يقلدون شارلى شابلن (أحمد كمال) ويزداد احتكاكه أكثر بعوالم الجوع والتشرد والتحايل على الحياة والسخرية منها، يدرك أنه منهم، هامش لفظه المركز، يمر بالحواة والسحرة والمتحايلين والمخادعين وأصحاب الأيدى الخفيفة ويتعرف على القاهرة بتاريخها وتراثها ومقابرها ومخدراتها وغرائبها ويزداد اختلاف الوعى لديه باللاوعى، والواقع بالخداع، والصدق بالكذب ويزداد احتكاكه بالواقع، ويوغل فى أعماقه فيقابل سيد مرزوق، هذه الشخصية التى تنتمى الى الماضى بأمجاده الغابرة وإلى الحاضر بثرائه وعبثه، يكثر سيد مرزوق من التأمل ومن اجترار الذكريات ويكثر من العبث والضحك والسخرية والكذب، كان والده كما قال - يمتلك حديقة حيوانات خاصة وكان له - لسيد - فيل يمتطيه بعد أن يرتدى ملابس المهراجا، وكانت لأسرته ثروة هائلة من الذهب ثم جاءت عمليات التأمين فأصبح مهراجا من غير فيل (وانتهى أمان الطفولة).

هل كان سيد مرزوق يكذب أم كان صادقا؟

الفيل أسطوريا رمز للقوة، للإخلاص، للذاكرة طويلة المدى، للتاريخ، للحكمة، للصبر وقد كان سلوك سيد مرزوق عبر هذا الفيلم حاملا للتناقض والازدواج المستمر لهذه المعانى، كان قويا أحيانا، ضعيفا أحيانا أخرى، مخلصا أحيانا وخائنا أحيانا أخرى، صبورا أحيانا، نافد الصبر أحيانا أخرى، حكيمًا أحيانًا، متهورًا وطائشا وفاقدا للحكمة أحيانا أخرى، فاتحًا لبوابات ذاكرته باختلاط محتوياته أحيانا ومحاولا أن ينسى كل محتويات ومشاهد هذه الذاكرة مرة أخرى.

يقول سيد مرزوق ليوسف «أنا محتاج لعين غايمة وخيال منطلق، ويبدو أن عينه الغائمة وخياله المنطلق قد جعلاه يدرك أنه فوق الواقع وفوق البشر فبدأ يتلاعب بهم وبمشاعرهم، يسخر منهم ويكذب عليهم، يمنحهم ويمنعهم.

يتحدث سيد مرزوق عن يوسف على أنه «موجود ومش موجود، كما لو كان يقصد أنه موجود ماديا ولا وجود له معنويا، موجود كجسد وغائب كقيمة، موجود لأنه يدب على الأرض وغير موجود لأنه لا يوضع فى الاعتبار ولا الحسبان، ويزداد لعب يوسف مرزوق بالآخرين.

يزداد كذبه وخداعه للاخرين، يزداد تحريكه للواقع من خلال تحريكه للخيال وتحريك الخيال له، ومن خلال إدراكه لأمنيات ومطامح وإحباطات الآخرين، ويتحول الإنسان الهامش (يوسف) إلى لعبة ووسيلة للتسلية فى يد الإنسان المركزى، الذى يمتلك القوة والثروة (سيد مرزوق) ومع ذلك يقول يوسف فى مشهد خاص من مشاهد الفيلم وهو فى حلم يقظة خاص، وبعد كل ما جرى له من سيد مرزوق: «أنا باحب سيد مرزوق - أنا عاوز سيد مرزوق».

تدور معظم أحداث الفيلم أثناء الليل وهى مشاهد تكاد تكون مشاهد شبحية كابوسية؛ هناك صورة شبحية ما للعالم فى هذا الفيلم، ما يحدث كأنه ظل للعالم صدى لما يحدث فيه ويأتى صوت أسمهان فى بعض المشاهد كى يؤكد هذا التداخل بين الخيال والأحلام، تأتى الأغانى القديمة الأخرى كى تؤكد هذا الإحساس الخاص بالحنين والتلاشى والذبول والشجن الذى يفرض نفسه على وعى الشخصيات. يفصل سيد مرزوق ما يريد وفى أى وقت يشاء، وبالطريقة التى يريدها، بينما يوسف (الهامش) ورقة خفيفة تتلاعب بها عواصف سيد مرزوق.

يتلاعب سيد مرزوق بالكلام والأفكار والأسماء والشخصيات والمشاعر والحقائق ويزداد استمتاعه كلما أثمر هذا التلاعب بعض ثماره (خاصة على سلوك وكلام وحركات انفعالات يوسف) وتزداد بهجته وقهقهاته كلما ازداد اختلاط الواقع بالخيال والحقيقة بالكذب.

فى هذا الفيلم هناك شعور حاد بالوحدة لدى معظم الشخصيات، وهناك حنين خاص وجارف نحو الآخر، وهناك الخوف دون مبرر والشعور بالمطاردة والمصادفات التى تحكم العلاقات الإنسانية، هناك السلطة التى تحمى سيد مرزوق (رغم مخالفاته الكثيرة) وهى نفسها التى تطارد يوسف دون جريره اقترفتها يداه)، هناك عوالم مخملية شديدة الثراء، وعوالم جيرية شديدة الفقر والإعواز، هنا كقصور وملاعب، وهناك مقابر وغرف ضيقة، عالم رحيب وعالم

الإشارات والتنبيهات

ضيق، وصراعات وقيود، قيود وهمية أكثر منها حقيقة، قيود نضعها حول أنفسنا أو يضعها الآخرون فى أيدينا ويزداد تمسكنا بها، وكثيرا ما يكون القيد وهميا (لاحظ دلالة سهولة إخراج يوسف ليده من القيد الذى قيده به الضابط بمجرد أن ضم أصابعه إلى بعضها).

يقول الضابط (رمز السلطة) : «أجمل شىء فى الدنيا النوم» والنوم الذى يقصده الضابط قد يكون نوما حقيقيا، وقد يكون نوما مجازياً بمعنى الإغفال والتجاهل والتعامى عن كل المخالفات والأخطاء التى قد يرتكبها سيد مرزوق - وكل من هم على شاكلته - هناك مشاهد فى الفيلم تظهر فيها شخصيات غامضة من وسط الظلام، ومنها تخرج أصوات غامضة، وكلمات عميقة تنادى يوسف وتطالبه بأن يعود إلى بيته، ولايهتم بأى شىء سوى بيته وعمله، يصبح مواطنا قالبا غفلا من المعنى ومن التفرد.

وهناك مناقشات بين يوسف وسيد حول أنماط البشر يحددها عمر (الضابط) من خلال الإحالة إلى سيد مرزوق لأنه صاحب هذا التصنيف فى أربعة أنماط هى:

١ - السادة (الذين يمكنهم فصل أى شىء لأن القانون يحميهم).

٢ - المطاريد الذين تتعقبهم الشرطة.

٣ - الغلابة ودول دايما فى حالهم قاعدين فى بيوتهم، ماشيين جنب الحيطة، ومش من حقهم يعيشوا إلا فى حدود معينة، ومالهمش دعوة باللى يجرى ليهم.

٤ - المشاغبون «اللى مفروض يبقوا فى حالهم ومش عاوزين يبقوا فى حالهم، ودول أخطر نوع».

ويزداد غناء نرجس، تلك الفتاة الصعيدية جميلة الصورة والإحساس وذات الصوت الشجى، واحدة أخرى من الهامشيين الضائعين الذين استغلهم المركز وتلاعب بهم.

ويتساءل يوسف: «ليه دايما مافيش حاجة صافية؟ ليه دايما فيه شعرة عكارة؟ ليه عايش فى زمن عارف فيه إن إمبارح أحسن من النهارده، وإن النهارده أحسن من بكره؟ ليه دايما الناس بتتقابل عشان تفترق؟، ليه دايما أحلم بواحدة ولما أقابلها أعرف إنها مستحيلة؟».. وتتوالى المشاهد، وتتوالى السخرية والضحكات والأقنعة والإحباطات، ويموت المهرج الذى كان يقلد شارلى شابلن فى حادث سيارة كان يقودها سيد مرزوق، ويتحدث عنه سيد بلا مبالاة قائلا: «الله يرحمه». ثم يقوم بالإبلاغ عن يوسف ويلصق التهمة به، وتتوالد مشاهد يظهر فيها جنود منسحقون ومومسات ضائعات، وعوالم ليلية ومتاهات ومقابر ومطاردات وملامح بشرية ومشاهد بصرية تكاد تشبه عوالم المطاردة لدى كافكا ولدى يحيى الطاهر عبد الله.

وتزداد مطاردات الشرطة ليوسف ويلقى به مرة فى أماكن حرق النفايات ثم ينبعث إنسانا جديدا يكثر من الحديث عن الحرية وعن المستقبل وعن تحطيم القيود، كما يتم إلقاؤه مرة أخرى فى النيل وتنقذه الضفادع البشرية ويستيقظ من بين الموتى أكثر وعيا وأكثر حرية، ويتجول يوسف فى عوالم الليل، ويرى البؤساء الذين يبيتون فى المقاهى لأنهم بلا مأوى ويطاردهم البوليس.

ومنهم مغن عجوز يغنى بشكل بائس: «وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبنى قواعد المجد وحدى». ويستمر فى غنائه حتى تأتى الشرطة فتسكته لكنه يستمر فى الغناء قائلا: «أمن العدل أنهم يردون الماء صفوا وأن يكدر وردى؟».

هذه الأغنية هى إحدى الجواهر الفاتحة لدلالات هذا الفيلم، إنه غناء باحث عن العدل، وهذا فيلم حالم بالعدل، وكل ما جرى خلاله من / أحداث ومواقف وحوارات وموسيقى يحلم بهذا العدل، ويحلم بهذه الحرية.. يوزع سيد نفايات هداياه على الهامشيين الذين قد تصيبهم بعض السعادة المؤقتة منها وقد يعيدونها رافضين لها، ويهرّب سيد أمواله للخارج، وتستمر حالات المطاردة ليوسف، ويأتى الضابط مع مجموعة من الجنود المدججين بالسلاح والكلاب البوليسية من أجل البحث عن يوسف، هذا الذى تحول فعلا من النمط الثالث (الغلابة) إلى النمط الرابع (المشاغبون).

هذا فيلم تدور مشاهده بين الليل والنهار، وعلى مدار يوم واحد تلاحقت المشاهد ملتفة كى تكشف لنا هذه التناقضات التى يمتلئ بها الواقع وتضطرب بها الحياة، ناس تبحث عن الحياة اللذيذة التى تستطيع أن تعمل فيها كل اللى انت عايزه من غير قيود». كما تحدث عن ذلك سيد مرزوق - وبشر يبحثون عن الحياة الكريمة، وهى حياة لا يمكن أن تكون متاحة إلا بالتمرد والرفض والحرية والكرامة «كلام سيد استفز كرامتى، قررت أرفض السجن والقيود اللى عشت فيها عشرين سنة.. حسيت برغبة فى التحرر.. خرجت من سجنى وحيت واحدة، إزاى ممكن أرجع لحياتى الأولانية بعد كل ده؟!!» يقول يوسف:

السجن الذى خرج منه يوسف ليس سجنا حرفيا تقليديا ذا جدران وقيود

الإشارات والتنبيهات

مادية وعذاب بالمعنى المألوف، لكنه سجن الذات التى ترسف فى الخوف والانسحاق والمهانة والشعور الدائم بالنقص، والذات التى يطمح هذا الفيلم لتحريرها ليست الذات الفردية (يوسف فقط) بل الذات الجماعية ذات الوطن، ذات ينبغى أن تخرج من عربات القمامة وتطهر بالنار، وأعماق البحر وتتطهر بالماء، وأغوار الواقع وتتطهر بالحلم، وقيود الحاضر وتحلم بالمستقبل، ذات ينبغى أن تخرج من القواقع والحضانات والغرف الضيقة إلى فضاء الحرية والعدل والمستقبل والتحقق والعالم الجديد بكل ماقد يكون عليه من جمال وكل ماقد يمتلئ به من أحزان أيضا، لكنها أحزان يمكن أن تتحول بالإرادة والحرية أيضا الى أفراح، أفراح لا يمكن أن يسرقها منا سارقو الأفراح.

الحديث عن الحرية والتوحد للحرية والحلم بالحرية من الأمور الأساسية فى فيلم «سارق الفرح» لداود عبد السيد.

يبدأ الفيلم بمشهد عام للقاهرة من أعلى، القاهرة الفسيحة هناك فى البعيد، والمشهد المقرب يضيق ويركز ويلتقط صورة القرداتى «ركبة» الذى يتحدث عن رغبة فى التحرر من قيد هذه الزوجة النكدة «نفسى أتحرر ياسكر.. بس الوليه عاملالى زى اللقمة فى الزور.. نفسى تبعد عنى.. نفسى تسيبنى فى حالى».

ويزداد ظهور وحضور أغانى عبد الوهاب القديمة، ويزداد الحنين للماضى ويزداد الحديث عن أيام زمان، شخصيات تريد أن تهرب من حاضرها الضيق إلى ماضيها الذى كان رحبا أو تعتقد أنه كان كذلك مقارنة بهذا الحاضر، ويكتشف «ركبة» النظارة المكبرة ويشتريها، ويرى من خلالها بيوت الناس من الخارج ومن الداخل، يرى الذى يغتسل وينظف جسده، ويرى التى تنظف أوانى طعامها، يرى الذى يهرب والذى يجلس والذى يذهب والذى يجيء، يرى طبقات من البشر ويرى فتيات جميلات، النظارة المقربة هنا وسيلة للكشف عن المخبوء وإظهار الكامن وراء الحوائط والأبواب والنوافذ والحجرات، ومثلما كان المذياع فى فيلم «الكيت كات» وسيلة لكشف أسرار الحارة وإظهار تعقيدات الحياة وخباياها بداخلها، فإن هذا المنظار هنا وسيلة لكشف العرى المادى خاصة والمعنوى عامة.

عالم يضيق فيتم توسيعه بالحديث عن الماضى، أو يضيق فيتم توسيعه من خلال عين إضافية هى هذه النظارة المقربة، أو يضيق فيتم توسيعه بالأحلام.

العين رمز للإحاطة الكلية، لملكة الحدس الباطنى، للضوء، للإشراق، للمعرفة، للرغبة فى المعرفة، لكنها هنا رمز لمحدودية المدرك ونقصان المشهود، ولعدم كفاية المتاح.

بعيون أساسية وعيون إضافية يستكشف داود عبد السيد هذه الأفراح وسط المقابر، هذه الحياة بين الموتى، هذه الدورات الخاصة من الحب والزواج والميلاد والموت، هذه السلوكيات الخاصة من الشرب والسكر والمشاجرات والتجريس، هذه البيوت والحارات القديمة، وهذه الطقوس اليومية، هذا الجمال الخاص للأطفال والفتيات وفى وسط غير جميل بالمرة (المقابر والفقر والجهل.. إلخ).

عالم ينفتح على بعضه البعض رغم ضيقه، وربما بسبب ضيقه، اختراق من الذات للاخر، واختراق من الآخر للذات، صعود وهبوط، قيود وحرية، وإيمان بوجود قوى خفية غيبية تحقق الأحلام وتشبع الأمنيات، ويصعد «عوض» إلى الجبل فى اتجاه مقام الشيخ (سيدى أبو العلامات) وينتظر العلامة التى تبشره بتحقيق أحلامه وأمنياته فى الزواج من أحلام.

وتأتى هذه العلامات دائما فى شكل شيء يسقط على رأسه (براز طائر - قلة ماء - مطر ورعد..) وتزداد أحلام عوض بـ «أحلام» وهو جالس بجوار مقام الشيخ، يحلم بها وهى فى أبهى حالاتها.

أحلام عوض ليست فى يده، بل فى يد قوى مجهولة خفية غيبية غامضة مستترة، مخبوءة غالبا ما تعطيه علاماتها على هيئة صدمة أو إصابة أو سقوط وليس على شكل هدية أو مكرمة أو ارتفاع، لكنه كلما تلقى صدمة فرح، وكلما لحقته إصابة ابتهج وكلما هوى وسقط سر وانتشى، هو - أى عوض - قوة قاهرية تكمن فى أعماقها سلبية مطلقة، وما شوشية عارمة (انظر مشهد تقبيده كى يتمكن فقط من تقبيل حبيبته، وانظر قيامه بدور هامشى فى عمله حيث يكتفى رغم قوته الهائلة ببيع علب المناديل فى إشارات المرور)، لقد رضى بدور التابع والذليل الذى يعمل قوادا حاميا لموسى بعد ذلك، كما أنه يسرق ملابس أخيه الطبال ويحتال على زبائن نوال (فتاة الليل) ويسرق نقودهم حتى يأتى أحد هؤلاء الزبائن ذات مرة ويؤدبه.

عوض بقوته الجسمية وضعفه السلوكى والمعنوى هو أحد سارقى الفرح - بمعنى أو بآخر - فى هذا الفيلم، صحيح أن أفراحه هو ذاته مسروقة، لكنها مسروقة بإسهام ما منه، وبإسهامات أخرى من آخرين، تكشف عنهم هذه اللقطات البعيدة من أعلى الجبل للقاهرة

الإشارات والتنبيهات

الساهرة أضواؤها وملاهيها وسياراتها التى لا تكف أبدا عن المروق وعن الإضاءة المتقطعة لهذه المقابر الغافية بسكانها الموتى والأحياء، والأحياء الموتى أعلى الجبل.

يتحدث «ركبة» عن الحلاوة والرقة والجمال الذى تكون عليه الفتيات قبل الزواج، ثم ما يحدث لهن بعد ذلك من فقدان لهذه الرقة وهذه الحلاوة وهذا الجمال، عن الجمال الذى يذبل، والرقة التى تختفى، والعمر الذى يضيع، يتحدث عن الناس التى تموت «وهى عايشة»، وعن عمره الذى يتسرب منه «عمرى كله راح»، وعن شبابه الذى ضاع، يصرخ ويحتد على كل ما يحدث له، وتزداد أحلامه بالحب والجمال والشباب والرقة التى وجد كل - ما صدقاتها فى شخصية رمانه هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التى تعلق بها قلبه، ويعشقها هام وذاب وشف وتلاشى حتى مات.

يضرب لها فى أحد الأفراح على «الرق» ويبدع أشد ما يكون الإبداع فى إيقاعاته، وترقص - هى - أجمل ما يكون الرقص فى حركاته، يحقق ذاته ويشعر بأنه قد نجح أخيراً فى قهر الموت والقيد والزمن والحرمان، وكل ما يمكنه أن يسرق الأفراح، بالتقاء إبداعه الإيقاعى بإبداعها الحركى توحد قلباهما فجاءت وراءه، ألقى «ركبه» بالرق (الطار) بعد أن دق عليه دقاته الأخيرة، لم يعد هناك إيقاع ولا فن بعد الذى قام به، ولم يعد هناك فرح بعد الفرح الذى أحس به، حلم بالطيران، تمنى الطيران، جرى محاولا الطيران فسقط من حالق، سقط من أعلى الجبل إلى أسفل ومات، جاء الموت ليسرق منه فرحه الذى تمناه وحققه، جاء الموت ليسرق الفرح، لكنه كان قد حقق الفرح، الموت كأس كل الناس شاربه، يشرب الفرحون منه والحزانى أيضاً، المهم أن تكون من الفرحين، المهم أن نحقق ذواتنا خلال حياتنا، المهم أن نعبر عن إمكانياتنا وبأقصى الطاقات الممكنة، المهم أن ننتصر على الموت بالفرح وبالإبداع وبالإرادة فى حياتنا، كى لا تصبح حياتنا موتاً - إضافة إلى موتنا الثانى الذى لا مفر منه.

الحلم بالطيران رمز الطموح ورمز للتحقق الجنسى، رمز الحرية، ورمز المستقبل ورمز لرفض القيود التى تقمع الحرية وتقيد الحركة. والحلم هنا حلم جماعى أكثر من كونه حلمًا فرديًا، حلم أكثر رحابة من تهويات عوض واستغراقاته فى طلب الغوث والمدد من كائنات مجهولة غير منظورة قد لا تمتلك غوثًا لنفسها هى ذاتها، بدليل وجودها فى قلب مملكة سارق الفرح ذاتها مملكة الموت والماضى والمجهول والغياب.

الخلاصة :

من استعراضنا للأفلام الاثنى عشر السابقة لهؤلاء المخرجين الستة المتميزين يمكننا أن نصل إلى عدة استنتاجات نذكرها باختصار فيما يلى:

١ - أن دائرة الواقع ودائرة ما وراء الواقع كانتا حاضرتين معًا دائمًا فى هذه الأفلام جميعها ولكن بدرجات متفاوتة.

٢ - أن إسهام دائرة الواقع فى بعض الأفلام كان أكبر من إسهام دائرة ما وراء الواقع، وفى الأفلام الأخرى كان العكس صحيحًا حيث تزايد إسهام دائرة ما وراء الواقع مقارنة بدائرة الواقع.

٣ - ترتبط دائرة الواقع على نحو خاص بالمدرك وبالآن وبالمحدود (زمانيًا ومكانيًا) وتجليات اليقظة والتفكير المنطقى والأفق الضيق لاحتمالات حركة الوعى. بينما ترتبط دائرة ما وراء الواقع بالمتخيل والمتصور (الذى قد يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالمدرك) وبالزمن الآخر (الماضى أو المستقبل) وباللا محدود (الأحلام الكبيرة والطموحات الكبيرة والخيالات الكبيرة) وتجليات النوم أو الحالات التى تشبه النوم (أحلام اليقظة) أو بالتحرر من الحدود المنطقية والضوابط الصارمة للعقل اليقظ المنطقى وبالوعى المتفتح على احتمالات كثيرة بعضها غير واقعى.

٤ - أن العلاقة بين الواقع وما بعد أو ما وراء الواقع يحسن - بل يجب - فهمها فى ضوء العلاقة بين المركز والأطراف أو بين المركزى والهامشى (والمركزية والهامشية قد تكون صفة للفرد أو الجماعة أو المكان أو الزمان أو الفكرة.. إلخ).

٥ - أنه مع تزايد شعور الفرد أو الجماعة بالأمن (المادى والمعنوى) يتزايد شعور أو شعورها بالمركزية ومع تزايد الشعور بالتهديد يتزايد الشعور بالهامشية.

٦ - ومع تزايد الشعور بالهامشية يتزايد الخروج - بل والهروب - من دائرة الواقع إلى دائرة ما وراء الواقع.

٧ - تجلت أشكال اللجوء - أو الخروج أو الهروب إلى دائرة ما وراء الواقع فى الأفلام التى استعرضناها فى هذه الدراسة فيما يلى:

أ - أحلام النوم الفردية :

وقد تجلت بشكل خاص فى أفلام: الطوق والأسورة وآيس كريم فى جليم لخيرى بشارة «وسارق الفرح» لداود عبد السيد.

الإشارات والتنبيهات

ب - أحلام اليقظة الفردية :

وقد ظهرت فى كل الأفلام التى درسناها وإن تجلت بشكل خاص فى أفلام: أهل القمة (على بدرخان) وأحلام هند وكاميليا وعودة مواطن (محمد خان) والبحث عن سيد مرزوق وسارق الفرح (داود عبدالسيد) وآيس كريم فى جليم (خيرى بشارة) والحب فوق هضبة الهرم (عاطف الطيب).

جـ - أحلام اليقظة الجماعية :

وتمثلت بشكل خاص فى فيلم الجوع لعلى بدرخان من حيث تجلى هذا الحلم الجماعى بالعدل وبالتحرر من الجوع بكل معانيه المادية والمعنوية.

د - الحالات الكابوسية أو شبه الكابوسية :

وقد تجلت بشكل خاص فى أفلام : «الطوق والأسورة»، «وسمك لبن تمر هندى»، «والبحث عن سيد مرزوق» والجدير بالذكر هنا أن الكوابيس ليست بالضرورة حالات ليلية فقد يكون الواقع النهارى أشد قسوة من كوابيس الليل (من الأمثلة الدالة على ذلك مثلا أفلام: أهل القمة - الطوق والأسورة - الحب فوق هضبة الهرم - البحث عن سيد مرزوق - البرىء - سمك لبن تمر هندى).

هـ - اللجوء إلى الغيبيات والعالم الذى يكمن فيما وراء الطبيعة :

وكما تمثله الصيغ والعلامات والمعتقدات الخاصة بالأولياء والمشايخ والطقوس المرتبطة بالرقى والتعاويذ وغيرها وقد تجلى ذلك على نحو خاص فى أفلام: لعلى بدرخان والطوق والأسورة لخيرى بشارة وسارق الفرح لداود عبد السيد.

ز - الخيال والتهويم واللعب وتداخل عوالم الوهم بعوالم الحقيقة :

وتجلى ذلك على نحو خاص فى أفلام «سمك لبن تمر هندى» لرأفت الميهى والبحث عن سيد مرزوق لداود عبد السيد.

حـ - اللجوء الى المخدرات والمسكرات :

وتجلى ذلك بوجه خاص فى «دعوة مواطن» (أحمد عبد العزيز) وآيس كريم فى جليم (على حسنين).

ط - التفكير الاحتمالى :

وهو تفكير يحرك الثوابت ويعيد النظر فى الأمور الساكنة ويطرح رؤية جديدة قد تكون ساخرة لأوضاع مريرة مستقرة (وتجلى ذلك بشكل خاص فى فيلم: سيداتى آنساتى لرأفت الميهى).

٩ - هناك رؤية ميتافيزيقية ما حاضرة على نحو بارز فى بعض الأفلام التى درسناها، وهى رؤية تناقش قضايا الموت والحياة فى معانيهما العميقة ودلالاتهما البعيدة (والتى أحيانا ماتكون عبثية) ونلاحظ ذلك على وجه خاص فى أفلام: الجوع - الطوق والأسورة - سمك لبن تمر هندى - سارق الفرح.

١٠ - نلاحظ أيضا أنه مثلما اهتمت السينما المصرية الجديدة بقضايا الواقع وبقضايا ماوراء الواقع، ومثلما اهتمت بالمكان (الخارجى على نحو خاص والداخلى على نحو أقل) وبالزمان (الحاضر والماضى والمستقبل) ومثلما اهتمت بالجوانب الداخلية الخاصة بالفرد والجماعة (العقلانية واللاعقلانية) وبالجوانب الخارجية الخاصة بالواقع والحياة والعقلانية واللاعقلانية أيضا)، فإنها، إضافة إلى ذلك، اهتمت أيضا بالتجديد فى الشكل حيث لم يعد الزمن الخطى المستقيم الكرونولوجى التتابعى هو السائد فقط فى الأفلام، بل حضر معه أيضا الزمن الدائرى وتقطيع السرد التتابعى وإضاءة الخلفية أو العودة الاسترجاعية (الفلاش باك) وحلمية الصورة وتكثيف «من غير ذلك من الملامح والخصائص أو الصفات».

هذه الحركة الإبداعية فى السينما المصرية الجديدة والتى استعرضنا فقط بعض النماذج لبعض مخرجيها هى حركة يصدق عليها ماقاله «جون أور» عن السينما العالمية فى دراسته عن «السينما والحداثة»، وذلك حين قال: «الحداثيون الجدد هم من المبتكرين ومحطمى التقاليد الراسخة، الذين حققوا مكانة خاصة فى فن القرن العشرين عن طريقة دمج السرور بالتدمير، القلق بالسحر، فى ميزان متعادل. ولدى هؤلاء سينما تحد ولكنها سينما تأكيد أيضا، سينما تنافر غير أنها سينما غنائية أيضا سينما الغموض وحدة الذهن، وفوق كل ذلك فإنها سينما قوة الإرادة الارتدادية، وتأمل سردها يكون دائمًا إعتمادًا على قوة الكاميرا نفسها (جون أور، ١٩٩٦).

هؤلاء المبدعون المصريون الجدد هم أيضا من المبتكرين محطمى التقاليد الراسخة وقد حققوا مكانة خاصة فى فن السينما المصرية المعاصرة من خلال مزجهم الخاص بين دائرة الواقع ودائرة ماوراء الواقع، ومن خلال دمجهم السرور بالتدمير، والقلق باللعب، والغنائية بالملحمية، والإرادة بالخيال. ٠.

* مراجع الدراسة :

١ - Frye, N. etal., The Harper Hand book to Literature. London: Harper, 1985.

٢ - سمير فريد، الواقعية الجديدة فى السينما المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣ - جون أور، السينما والحداثة، (ترجمة: هناء أحمد عطية) مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ١٩٨٦، ٧٤ - ٧٥) ص ٢٥٣ - ٢٦٦.

شاكر عبد الحميد

«حكاية الجواهر الثلاث» لميشل خليفي: البحث عن الوعي والرحلة إلى المعرفة في زمن الاحتلال

فبعد تجربة مليئة بالمنحنيات والمنعرجات في فيلمه «نشيد الحجر»، ثم محاولته الابتعاد عن هموم السينما الفلسطينية في فيلمه البلجيكي الذي لم يحقق نجاحا يذكر، يعود المخرج الفلسطيني الكبير «ميشيل خليفي» إلى مشاكل وطنه وهموم أبناء جيله الذين كتب عليهم الالتصاق بقضايا ومشاكل شعبهم في فيلمه الجديد المدهش البديع «حكاية الجواهر الثلاث» الذي أعتبره أفضل وأكثر أفلام «ميشيل خليفي» اكتمالا واتساقا مع ذاته واقترابا من الهم السياسي الوطني دون الوقوع في السطحية والمباشرة في السرد أو الخطاب.

كان فيلم «حكاية الجواهر الثلاث» أحد أهم ما عرض في قسم «نصف شهر المخرجين» في مهرجان كان السينمائي الثامن والأربعين. ومن الغريب أن هذا الفيلم لم يعرض في المسابقة الرسمية للمهرجان وقد كان يستحق ذلك بالتأكيد، بفضل تميزه عن عدد كبير من الأفلام الأوروبية التي عرضت بالمسابقة. لكنها فيما يبدو، حسابات الجغرافيا السياسية التي عادة ما تفرض نفسها على اختيار الأفلام في مهرجان كان الرسمي. ولكن كان من حظ ميشيل أن يعرض فيلمه داخل «نصف شهر المخرجين» الذي يلقى عادة، اهتماما كبيرا من جانب عشاق السينما الحقيقيين. وفي العرضين اللذين خصصا للفيلم، امتلأت القاعة عن آخرها بالجمهور، ولاقى الفيلم الإعجاب واستقبله الجمهور بالتصفيق. وكان من العلامات الطيبة الجديرة بالتسجيل أن صعد «ميشيل خليفي» مع منتج فيلمه عمر قطان، الشاب الفلسطيني الذي يتمتع برصانة كبيرة وهدوء نادر. وقدم «ميشيل» وعمر، فيلمهما إلى الجمهور بالعربية قبل أن يترجما ما قالاه إلى الإنجليزية والفرنسية.

«حكاية الجواهر الثلاث» عمل شاعري يستفيد فيه «ميشيل» مما حققه في أفلامه السابقة «الذاكرة الخصبة» و«عرس الجليل» وأيضا «نشيد الحجر» في بلورة أسلوب ورؤية سينمائية رفيعة. هذا عمل شاعري بسيط، لكن في بساطته هذه تحديد، يكمن سر تألقه وتميزه عن غيره من الأفلام التي صنعت عن الموضوع نفسه وهو أيضا عمل لايعتذر ولايبرر ولايساوم، لا على صعيد الرؤية أو التناول السياسي.

بحثا عن الهوية

والموضوع يتلخص في بحث طفل فلسطيني في الثانية عشرة من عمره، من جيل الانتفاضة عن هويته بين الواقع والحلم والأسطورة. إنها قصة حب طرفها هذا الصبي «يوسف» وطفلة في مثل عمره هي «عايدة» والمكان هو غزة المخيمات والخرائب والشوارع المغلقة وبيارات البرتقال.

ينتمي يوسف إلى أسرة فلسطينية بسيطة من سكان المخيمات. والده في السجن منذ سنوات، وشقيقه الأكبر مطارد من قبل قوات الأمن الإسرائيلية، وهو يعيش مع أمه وشقيقته.

أما عايدة فهي تنتمي لأسرة من الغجر، تهيم على وجهها في الشوارع، تتزعم مجموعة من الفتيات والأطفال.

الواقع هو واقع الانتفاضة قبل عودة السلطة الفلسطينية إلى القطاع، وأجواء التوتر والقلق والعنف تسود المكان، وتلقى بظلالها على الشخصيات من كل الأجيال. هناك أولا ذلك العجوز الأعمى الذي عاش أيام النكبة الكبرى وعاش أيضا فلسطين زمن الانتداب البريطاني، وهو يرتبط بصداقة مع بطلنا الصغير ويصبح جزءا من نسيج ذاكرته. أما الجدة العجوز، جدة يوسف، فهي تمنحه قلادة (أو عقدا) من الجواهر حملته معها من يافا أي من الماضي قبل أن تهاجر بعد النكبة الأولى، لكي تكون هذه القلادة وسيلته لخطبة الفتاة عايدة التي يهواها ويحلم بالزواج بها عندما يكبر. ويجتمع يوسف وعايدة حول الجدة، يستمعان إلى حكاياتها عن الزمن الذي كان. ومن ناحية أخرى هناك أيضا شباب غزة المنغمسين في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، والذين يدفعون الثمن يوميا، أي ثمن المواجهة المستمرة في الشوارع رغم حظر التجول.

يتناول «يوسف» القلادة ويهديها إلى عايدة التي تكتشف غياب ثلاث جواهر منها، وتشترط عليه لتحقيق حلمه هذا، العثور أولا على الجواهر الثلاث المفقودات من القلادة. وتقول له الجدة إن الجواهر الثلاث ظلت في أمريكا الجنوبية التي هاجر إليها زوجها. وهنا يتشبث يوسف بفكرة مغادرة وطنه والسفر إلى أمريكا الجنوبية للإتيان بالجواهر الثلاث. ويسأل

الإشارات والتنبيهات

الأعمى عن الوسيلة، فيرشده إلى مكان وكالات السفر فى المدينة. ونراه فى مشاهد طريفة، يمر على كل وكالات السفر، يريد أن يشترى بما معه من نقود محدودة ادخرها من بيع العصافير والحمام إلى أثرياء المدينة، تذكرة سفر إلى أمريكا الجنوبية. لكنه يواجه من جانب الكبار، مديرى الوكالات، بالازدراء والسخرية بل يصرفه بعضهم بعنف أحيانا. فيذهب فى بحثه الشاق، إلى مكاتب وكالة الغوث التابعة للأمم المتحدة، ولكن بلا جدوى بالطبع.

«يوسف» هو الحالم المحلق فى الهواء، هوايته الكبرى صيد العصافير الملونة الجميلة، يخصص منها واحدا يجعله الطائر الأثير إلى نفسه. وتنعقد بينه وبين طفل آخر من سكان المنازل الحقيقية، صداقة خاصة. هذا الطفل هو «صلاح»، ابن أحد ملاك بيارات البرتقال. يشفق والد «صلاح» عليه، ويرسل ابنه «صلاح» بصندوق من البرتقال هدية إلى الأسرة التى فقدت عائلها فى السجن. لكن «يوسف» فى واد آخر وهو يشد إليه «صلاح» المتردد المتلعثم بقوة سحرية. وتصبح العلاقة بين الثلاثة: «يوسف» و«عايدة» و«صلاح»، هى محور الفيلم. وخلال رحلة «يوسف» للبحث عن مهرب أو عن مخرج، يستمع كثيرا إلى ما ترويه له الفتاة الغجرية عن الأرواح الهائمة التى تحوم بالقرب من النخيل، تلتهم طعام الجنى. وعندما تقدم له طبقا من الحساء تقول له إنه حساء الجنى الذى يمنح من يغسل رأسه به قوة جوليات وشجاعة ديفيد وحكمة الملك سليمان.

الحلم بالسفر

يخرج والد يوسف من السجن عاجزا عن الكلام والتفكير، شبه فاقد لصوابه من آثار التعذيب. ويصاب شقيقه إصابه خطرة أثناء مطاردة الأمن الإسرائيلى له، ويختمر حلم السفر فى رأس «يوسف» فيسعى إلى تحقيقه بأية طريقة حتى لو كان من خلال الاختباء داخل أحد صناديق البرتقال المعد للتصدير إلى أوروبا.

وفى طريقه إلى بيارات البرتقال، تتبدى له رؤية تدور فى المنطقة بين الوعى واللاوعى، ويجد بين يديه لوحا من الورق القديم، يسمع صوتا يردد له كلمات عن الروح التى خلقها الله ثم أدرك المدى اللانهائى الذى تتمتع به من الحرية، فحسبها بين جدران الزمان والمكان والجسد، وكيف أن الإنسان لايستطيع الفكاك من أسر الحواجز الثلاثة. وعندما يلقى يوسف باللوح فى الفراغ، تتساقط ثلاث قطرات من ندى النخلة التى يرقد تحتها، لتستقر ثلاث قطرات من الدم فوق راحة يده. لقد عاد إليه وعيه وأدرك الحقيقة، والحقيقة أن الجواهر الثلاث - كما يقول «لعايدة» - كانت موجودة دائما فى العقد «لكننا لم نرها».

ومن مساحة الحلم إلى زمن الواقع القائم بفظائعه وكوابيسه المباشرة تماما، يتلقى «يوسف» رصاصة قاتلة فى صدره من قوات الأمن الإسرائيلية التى تحاصر بيته للقبض على شقيقه. لكن يوسف الذى مات، لايموت، بل يعيش لأنه رمز لجيل أكثر منه تجسيداً لفرد.

استلهام التراث

هذا المزيج الفنى الرصين الذى يعتمد على حكايات الأطفال، وأقاصيص ألف ليلة وليلة والحكمة العربية القديمة، والواقع القاسى لأطفال يعيشون الحلم تحت الاحتلال، هو ما يجعل من فيلم «ميشيل خليفى» تحفة فنية حقيقية، خاصة وأنه يوازن فى فيلمه دون إفراط ودون استطرادات، بين المشاهد ذات الطابع التسجيلى المباشر حتى يجعل المشاهدين لايغيب عن وعيهم طوال الوقت أنهم يشاهدون حكاية تدور فى غزة المعاصرة، وبين رغبته فى استلهام التراث العربى، تراث الحكواتى والقصص الخرافية التى يرويها الأجداد عادة لأحفادهم، بين الرمز والواقع والأسطورة. والرمز فى فيلم «ميشيل خليفى» لايبدو مقحما على السرد ولامفروضا بغلظة على الحكاية بل نابعا من جوهرها. أليس من الطبيعى أن يكون يوسف من عشاق الطيور وهو الحبيس فى سجن الواقع الكبير. أليس من المنطقى أن فتى مثله فى عمر الزهور، يندفع بعواطفه كلها إلى التحليق فوق الواقع وهو يرى ما انتهى إليه أبوه وشقيقه من جراح وألم ومعاناة؟

إن «يوسف» هو ابن الانتفاضة ولكنه أيضا ابن ثقافته المليئة بالحكمة والفلسفة والإيمان الدينى المعرفى دون تطرف ولاشطط.. وعندما يجعله «ميشيل خليفى» يفيق إلى الحقيقة، وإلى ضرورة اكتشاف المعرفة فى الواقع نفسه دون نبذ الخيال الجميل فإنه يرده إلى الموت، إشارة إلى ما يدخره الواقع من مصير لأمثاله قبل أن يخطوا بعد خطوتهم الأولى نحو الرجولة. غير أنه يبقى عليه فى المشهد الأخير من الفيلم، أو بالأحرى، يستعيده من الموت باعتباره رمزا لايموت. لكنه ليس ذلك الرمز التقليدى الذى عودتنا إياه السينما الفلسطينية التقليدية.

الإشارات والتنبيهات

ليس خارج الزمن

ويبدو هنا أن ما ردده بعض النقاد عن تجاوز الزمن لفيلم «حكاية الجواهر الثلاث»، بعد عودة السلطة الوطنية الفلسطينية إلى قطاع غزة، يبقى خارج إطار الحقيقة والواقع. فمن القائل إن عودة السلطة الفلسطينية إلى القطاع أنهى إلى الأبد واقع الاحتلال، أو قضى على الخوف والقلق والتوتر، بينما لاتزال القوات الإسرائيلية تقف على مشارف غزة، بل تقوم من وقت إلى آخر بعملياتها المعروفة على مفارق الطرق. ومن الذى يزعم أن تسلم السلطة فى غزة، يجعل الحديث عن القهر وعن الحلم فى زمن القهر خارج الزمن والتاريخ، وأى تاريخ هذا والأرض الفلسطينية فى الضفة الغربية والقدس، لاتزال أسيرة فى يدى الآخر؟

ربما يكون من الميزات الكبيرة لهذا الفيلم أنه ليس من الأفلام الآنية التى تصنع لتبرير سياسات وإدانة سياسات أخرى وإلا لكان بالفعل قد أصبح قابلا للجدل بشأن صلاحيته فى ظل واقع سياسى مختلف. لكنه فى الحقيقة عمل ينتمى إلى لغة الفن الرفيع الذى يبقى صامدا للزمن، بفضل تصويره الشاعرى المكثف لنمو وعى طفل فى الأرض الفلسطينية سواء كانت فى غزة أم غيرها، فى الماضى القريب أم فى المستقبل القادم، فالطريق لايزال طويلا، والمرمى لايزال بعيدا.

موقع الفيلم

أما من ناحية موقع الفيلم فى إطار السينما التى يصنعها «ميشيل خليفى»، فيمكن القول إن «حكاية الجواهر الثلاث» هو خلاصة مسيرة ميشيل التى بدأت بالبحث فى ذاكرة الجيل الأول الذى بقى فى الداخل، فى فلسطين ما قبل ١٩٤٨، ثم انتقل فى «عرس الجليل» إلى الحديث عن إحباطات الجيل الذى نشأ فى ظل الازدواجية السياسية وكان عليه أن يدفع ثمن البطريركية السياسية التقليدية التى ظلت على نحو ما، تتحكم فى مصيره. وفى «نشيد الحجر» أراد أن يقدم رؤية لمصاعب العودة إلى الواقع من قبل الذين غادروا وعاشوا طويلا فى المنفى الأوروبى، ويطرح إشكالية العلاقة بين النظرة الرومانسية النوستالجية إلى الماضى الذى كان قبل ٦٧، وبين الواقع الدموى للصراع القائم فى زمن الانتفاضة. أما فى «حكاية الجواهر الثلاث» فيعود ميشيل خليفى إلى الطفولة، إلى الأصل والأساس فى أى مجتمع يريد أن ينهض مجددا نافضا عنه إرث الهزيمة مؤكدا حق هذا الجيل الجديد أن يحلم «فليست هناك إدانة للحلم على إجماله فى فيلم خليفى، فعن طريق الحلم ايضا يتلقى «يوسف» دروس الحكمة. لكنه يحذر من الإفراط فى الحلم الخرافى الذى يجعل المرء يتعامى عما يدور حوله.

«حكاية الجواهر الثلاث» عمل يفيض بالرقة والشاعرية ويشع بالتألق الفنى. ويطرح بالتالى أمام السينما الفلسطينية، تحديا: هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيرا من القوالب التقليدية، إلى استلهام سينمائى لما يكمن فى الواقع من شعر ومن جمال، حتى لو كان ذلك فى مخيمات غزة! ■

أمير العمرى

«كارلوس ساورا»
سينما إسبانية مختلفة

تعتبر السينما الإسبانية من أوائل صناعات الفن السابع فى العالم، فقد بدأت مبكرا، نظر للاهتمام الذى جذب جمهورها إلى هذا الفن الجديد منذ أول عرض جرى فى مدريد يوم ١٥ مايو ١٨٩٦، أى بعد أشهر قليلة من نشر نبأ اكتشاف الشريط المتحرك على أيدى الأخوة «لوميير»، ونظر القرب المسافة بين باريس وبين ومدريد فقد انتقلت الأفلام الأولى للأخوين الفرنسيين للعرض فى عدة مدن إسبانية، إلا أنه كان من متطلبات الصالات والصالونات التى جرت فيها هذه العروض أن تكون هناك أفلام إسبانية الصنع، حتى يمكن جذب جمهور أكبر نظرا للمنافسة التاريخية الشديدة بين الفرنسيين والإسبان؛ تلك المنافسة التى يخلقها الجوار الجغرافى إضافة إلى أن هذا الفن ولد عندما كانت إسبانيا محكومة بملك من أصول فرنسية «دى بوربون»، وكان هؤلاء الملوك يواجهون معارضة متزايدة تطالبهم بالرحيل، الذى سرعان ما تحول إلى استفتاء قرر أن يكون حكم البلاد جمهوريا، وطالبت الجماهير الملك بالرحيل لتدخل البلاد فى حرب أهلية مدمرة شهدت خلالها صناعة السينما دورا متزايد الأهمية، سواء على الطرف الجمهورى اليسارى أو الملكى العسكرى اليمينى، لذلك كان إنتاج أول فيلم إسبانى فى عام ١٨٩٦، حيث جرى تصوير ثلاثة أفلام دفعة واحدة بمعدات فرنسية حصل عليها بعض المنتجين الإسبان الذين تنبهوا إلى أهمية هذه الصناعة الجديدة، كان أحد هذه الأفلام

الإشارات والتنبيهات

عن «مناورات عسكرية» للمشاة والمدفعية جرت فى منطقة قريبة من العاصمة الإسبانية، والثانى عن ساعة خروج «فتيات مدرسة سان لويس» بعد نهاية اليوم الدراسى، والثالث يصور ساعة «خروج عمال القصر الملكى».

وخلال عمر السينما الطويل الذى أكمل قرنه الأول فى إسبانيا، قدمت للسينما عددا كبيرا من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين ومنتجين وفنيين، مثل لويس بونويل وبرلنجا وساورا وبارديم فى مجال الإخراج، وقدمت عددا من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما العالمية مثل «فرناندو رى» بطل «سحر البرجوازية الخفى» الذى كان وجها هوليووديا معروفا ومنافسا أحيانًا للإيطالى مارشيللو ماستروريانى، وأحدث نجم هوليوودى حاليا صناعة إسبانية أيضا وهو «أنطونيو باندراس»، وربما ما لايعرفه كثيرون منا أن صناعة الحيل والخدع السينمائية أبرز فنانيها وفنييها هم من الإسبان.

لكن المخرج المعروف «كارلوس ساورا Carlos saura» كان متميزا فى إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه الفنية، ولم يهجرها إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة فى هذه الصناعة كما حدث مع «لويس بونويل» نظرا للفترة الصعبة «رقابيًا» التى كانت تعيشها إسبانيا فى ظل نظام فرانكو الديكتاتورى، فقدم عددا من الأفلام الإسبانية الخالصة التى تعتبر علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثيته الرائعة «عرس الدم Bodas de sangre» و«كارمن Carmen» و«الحب المرصود El amor brujo» التى مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة وقديمة وهى موسيقى ورقصات «الفلامنكو» وفنون السينما، وأدى نجاحه الفنى فى هذه الأفلام إلى دفعه ليقدم بعد هذه الثلاثية فيلما عن «الفلامنكو» مزج فيه بين الروائية والتسجيلية، ونظرا لجنونه الفنى الذى لا حدود له قرر المخرج كارلوس ساورا أن يمارس الإخراج فى ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية فى فيلمه «الدورادو»، ولكنه استطاع أن يبهر الجمهور على الشاشة مسجلا انتصارات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جديدا يعتبر إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هى التى يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، والتى أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة ماديا لكنها كانت ذات عائد فنى ضخم، فهو من المخرجين القلائل فى العالم الذين نجحوا فنيا وجماهيريا فى السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسميه «مخرج الجوائز العالمية» رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على «أوسكار» أول فيلم إسبانى أجنبى، والذى فازت به أفلام إسبانية مرتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل «كارلوس ساورا» عالم السينما فى خمسينيات هذا القرن، عندما كانت السينما الأوروبية فى حالة متصاعدة من التجديد الذاتى بعد دمار الحرب العالمية الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل فى الفن السابع كإحدى العلامات الخاصة للسينما الإسبانية فى إطار السينما الأوروبية، لأن عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقترابا من التيارات المجددة الناشئة فى بلاد أوروبية أخرى خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن يعمل من فراغ، فقد جاء استمرارا لعمل عدد من المخرجين الإسبان السابقين عليه والذين لايزال بعضهم يمارسون إبداعهم مثل «لويس برلنجا» و«بارديم»، بالطبع بعد رحيل المخرج العبقرى لويس بونويل، لذلك كان يبدو واضحا تأثير هؤلاء عليه فى بداية أعماله، رغم أنه اتخذ لنفسه خطا مغايرا، لذلك تحول ساورا فى أعماله الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مثلت التلاقى بين تقاليد السينما الوطنية المتوارثة وبين متطلبات التغيير التى تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة فى أوروبا، فكان بذلك من أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقاد اسم «السينما الإسبانية الجديدة».

ولد كارلوس ساورا عام ١٩٣٢، لكن بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال دراسته العملية فى «معهد البحوث والتجارب الفنية السينمائية»، الذى عرف فيه أول علاقة مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس وقتها التصوير الفوتوغرافى، وظل ملتصقا بعمله هذا حتى عام ١٩٥٧ عندما حصل على دبلوم الدراسات السينمائية فى هذا المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلما قصيرا بعنوان «مساء يوم الأحد La tarde del domingo»، ولكنه سبقه بفيلم آخر «سلام La pax» لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل المقاييس، لذلك يعتبر فيلم التخرج هو تجربته الحقيقية.

كان فيلم التخرج الأول يشى بأن كارلوس ساورا يحاول أن يدخل العالم السينمائى الساحر من خلال بوابة الواقعية مع ميل إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان تطبيقه لهذا فى فيلمه متوسط الطول «كوينكا Cuenca» الذى أخرجه عام ١٩٥٨، وقوبل بنقد جيد، بل اعتبره بعض النقاد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، وحصل به

الإشارات والتنبيهات

على جوائز عديدة فى مهرجانات «سان سباستيان» و«بلباو»، وحصل به أيضا على جائزة نقابة السينمائيين، وهو ما فتح أمام ساورا عالم الإنتاج السينمائى الصعب فى تلك الفترة التى كانت لاتزال أسبانيا تعيش فيها آثار الدمار الذى خلفته الحرب الأهلية وبدايات الديكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقة مع السينما من خلال الإنتاج الكبير هو فيلم «الحرافيش Los Golfs» ، الذى أخرجه عام ١٩٥٩ عن سيناريو لزميله المخرج المعروف «ماريو كاموس Mario Camus» ، ولكن من خلال قصة كتبها ساورا نفسه فكان هذا الفيلم مفاجأة فى عالم السينما الإسبانية، خاصة الازدواجية التى استخدمها المخرج فى عرض الفكرة، والذى كان أول فيلم إسبانى يوازى السينما الفرنسية الجديدة الناشئة فى ذلك الوقت، فالقصة تدور فى المناطق العشوائية الفقيرة المحيطة بالعاصمة الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجيد فنيا لم يحقق الطموحات التجارية للمخرج، ولكن هذا كان يرجع فى أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة تحت سطوة «مقص الرقيب»، الذى اعترض على عديد من المشاهد وقصها فقدم عملا غير متكامل لم يقنع المتفرج بالإقبال عليه، والرقيب أيضا تسبب فى تأخير عرض الفيلم تجاريا حتى عام ١٩٦٢ رغم أن إنتاجه كان عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائى الثانى «بكائية على قاطع طريق llanto por un bandido»، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفا فى الرواية السينمائية التى استخدمها المخرج فى فيلمه السابق، فقد تناولت القصة أسطورة أحد قاطعى الطريق المشهورين فى التاريخ الإسبانى القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضا المشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما خلق عديدا من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما تتحو نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد La caza»، الذى أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تماما، ولكن على النسق الذى وضعه لنفسه فى فيلمه الأول، فقد وضع فى هذا الفيلم مدى تمكن المخرج من التحكم فى فضاء وزمن الفيلم بشكل لافت للنظر رغم حجم التجربة الصغير الذى كان يقف من خلفه، فقد كان الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومقلق للغاية، ويحتوى على مشاهد عنيفة تحاول أن تفسر مدى هذا العنف الذى كان يضرب المجتمع الإسبانى فى ذلك الوقت، كأثر من آثار العنف الموجه للأشقاء فى حرب أهلية مدمرة، فالشخصيات جميعا - عدا شخصية واحدة، التى تمثل الأمل أو الجيل الجديد الذى تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا العنف - شاركت فى تلك الحرب التى لم يكن لها أى مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك الحرب لم تضع نهاية لأسباب قيامها، الجميع يلتقون لممارسة العنف - الموجه إلى أدوات الصيد أو أرانب الجبال - ولكن فى ذاكرتهم لون الدماء الذى عاشوه خلال الحرب، فالذكريات محرك لكل هؤلاء، خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل الإسبانى فى ذلك الوقت، الذى كانت تسيطر فيه ثروة المنتصر دون أفكار حقيقية تقف خلفها، ولكن الشخصية التى كانت تقف على بعد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا العنف دون أن تمارسه، بعد أن وضح الدمار النفسى والاجتماعى للحرب.

ومنذ لحظة عرض فيلم «الصيد» بدا واضحا أمام المخرج كارلوس ساورا، أن العلاقة الأخرى التى تحققت من خلاله هى العلاقة بين المخرج والمنتج، وهى علاقة حساسة جدا وذات تأثير فعال على مسيرة كارلوس خلال السنوات التالية من عمله فى المجال السينمائى، فقد قرر أن يكون هو المنتج أو على الأقل شريكا فى إنتاج أفلامه التى لاتعتبر منذ تلك اللحظة مجرد مهنة صناعة سينمائية، بقدر ما هى عملية إبداعية تخلق فنا يعتمد على الصورة المجسدة التى يتحول فيها المتخيل إلى مرئى، والتجربة المباشرة تختفى وراء النتيجة النهائية للصورة التى تلتقطها الكاميرا لتضعها على شرائط تخلدها وتفتح عليها عيون المتفرج المنبهر بما يراه فى فضاء مظلم ومغلق، ليس فيه سوى العيون المفتوحة على عالم يبدو مجسما ومجسدا، ولكنه سرعان ما يتحول إلى نوع من الصدمة التى يتلقاها المتفرج عندما تضاء الأضواء، ويفقد علاقته بما رآه، ليدخل فى علاقة أخرى مع الحياة المباشرة بعد أن تكشفت تناقضاتها مع ما رآه.

ودخلت تجربة كارلوس ساورا بعد ذلك فى منعطفات كثيرة، لكن شهرته زادت وحصل على رسوخ عالمى ميزه عن غيره من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عددا من الأفلام الجيدة التى لفتت إليه الانتباه، ولكن فيلمه «أفراخ الغربان Cria cuervos»، الذى أخرجه عام ١٩٧٦، كان بداية خروجه من نطاق

الإشارات والتنبيهات

السينما المحلية إلى العالمية، فقد حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان «كان» في تلك السنة.

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلما بدا نوعا من العودة إلى بداياته الواقعية التي تحاول أن تتعامل مع الواقع الإسباني المعاش، من خلال العين الناقدة لهذا الواقع ورفض للعنف الذي بدأ يعود إلى المجتمع، رغم أن شبح آثار الحرب كان يبدو أنه تراجع، ولكن العنف هذه المرة كان وليد تراكمات أخرى تضاف إلى تراكمات العنف التي خلفتها الحرب الأهلية، فكان فيلم «بسرعة بسرعة De-prisa, deprisa» الذي حصل به على جائزة مهرجان برلين، واستخدم فيه بطلا واقعيا، فقد كان الفيلم يدور حول شباب مهمشين يحاولون الانتقام من المجتمع من خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات، وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى إنه عندما كان الفيلم يعرض في صالات السينما قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك بالطريقة نفسها التي صورها للسينما، وتم القبض عليه ودخل السجن.

لكن كارلوس ساورا بعد تقديمه عددا من الأفلام التي تعتبر عادية في مسيرته الفنية دخل بعد ذلك في حلقة جديدة من حلقات تطوره الدائمة، فقدم للشاشة ثلاثيته الجميلة التي تفوقت على أعماله السابقة، وكانت تمثل منحنى جديدا في فنه المتميز، فقدم «عرس الدم Bodas de sangre Bodas» عن رائعة الشاعر الكبير فيدريكو جارثيا لوركا، ثم «كارمن Carmen» الأوبرا الإسبانية الشهيرة، التي اعتمد فيها على الموسيقى والرقص مع كم من الأداء التمثيلي المتوازن، وختمها بأروع ما شهدته السينما العالمية حتى الآن «الحب المرصود El amor brujo» الذي كانت فيه علاقته الخاصة مع راقص ومصمم الرقصات الغجرية للفلامنكو الإسباني «أنطونيو جادس An-tonio Gades» قد وصلت إلى ذروتها، فقد كان الفنانان متكاملين خلال هذه الأعمال الرائعة، ورغم أن كارلوس ساورا قدم عديدا من الأفلام خلال عمله في هذه الثلاثية، إلا أنه كان في تنفيذه للأفلام الثلاثة هذه يتبع أسلوبا متفردا في عمله الإبداعي فيها، فالأفلام التي أخرجها بعد «عرس الدم» وقبل «كارمن» مثل «ساعات لذيذة Dulces horas» و«أنطونيتا Antonieta» كانت أفلاما تنتمي إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه في «عرس الدم» و«كارمن» ثم في «الحب المرصود» دفعه إلى تخصيص فيلم عن «الفلامنكو Flamenco» حشد له أبرز العاملين في هذا المجال من فناني إسبانيا المعروفين، ولكن الفيلم كان يعود به إلى فترة التسجيلية أكثر منه في أي فيلم من أفلام كارلوس ساورا الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «فلامنكو» عاد ساورا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «أي كارميلا.. Ay Car-mela» الذي أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، فعبر عن مدى العنف المجاني الذي كانت تمارسه القوات الفاشستية ضد الشعب الإسباني، لأن الجماعات الفاشستية الإيطالية كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسباني عندما كانت تقاتل ضد الثورة والجمهورية، وفي الوقت نفسه تحاول أن تبدو حساسة تجاه الفنون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متنقلة تتجول بين قوات الجمهوريين لتحمسهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقي ولتكسب قوتها أيضا، وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفتى أخرس، وتفقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الضباب، وتضل طريقها إلى الجانب الفاشستي، فتقع بين يدي قائد الفرقة الإيطالية التي تقاتل إلى جوار الجنرال فرانكو، ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضا مسليا لجنوده، ولكن الفرقة التي لم تضع في حسابها أنها قد تقع في أيدي «الأعداء» وقعت في «مطب» سخيف، لأن «الريبورتوار» الذي تحمله ليس فيه أي عمل للتسلية عن العدو، فكله أعماله من أجل الدفاع عن الجمهورية التي كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وتحت ضغط الحاجة قرروا إعداد عمل كوميدي للتسلية، ولكن ما في القلب يخونهم فتنفجر «كارميلا» البطلة بحديث يكشف عن هويتها الحقيقية، ردا على تعليق سخيف من أحد الجنود الفاشيست ضد إسبانيا/ الوطن، فتسقط قتيلة على المسرح مضرجة بدمائها التي لطخت العلم الجمهوري الذي صنعته بيديها لترتديه.

وجد الفيلم «آي كارميلا» قبولا كبيرا لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولا من الجماعات اليمينية التي قدمت لها الديمقراطية الوليدة في إسبانيا مساحة كبيرة من الوجود في الشارع الإسباني بعد كل السنوات التي عاشتها وحيدة في هذا الشارع، ولكن ساورا لم يلتفت إلى الانتقادات التي وُجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جراحا اندملت، فهو يرى أنه لمنع تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعية بما حدث حتى تتجنبه.

ثم فاجأ الجميع قبل عامين بإخراج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفي المسيحي المعروف «سان خوان دي لاكروث San juan de La Cruz» الذي يعتبر وريث الفلسفة الصوفية الإسلامية

الإشارات والتنبيهات

خاصة محيى الدين بن عربى المرسى، وكان الفيلم بعنوان «الليلة المعتمة la noche escura»، وتجرى أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تناول الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمتصوف المسيحى بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة «محاكم التفتيش»، التى كانت تعيش كالأثرياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكيين الذين آمنوا بأفكار المسيح.

ورغم محدودية المساحة أو فضاء الحركة فى مسرح الأحداث إلا أن المخرج استطاع أن يحرك الكاميرا مستغلا جوانب جديدة فى اللقطة، ومعتمدا على تضاد الضوء والظل، كأنه فنان تشكيلى بارع يتعامل مع الكتلة والفراغ، وكان الحوار قصيرا وحادا، ولكن له دلالات محددة وهو حوار يذكّر المشاهد المصرى بفليم «المومياء» للراحل «شادى عبدالسلام» واللقطات أيضا، ربما كان هذا الذى شاهدته فيه من تأثرى بالألوان القاتمة التى كانت فى فيلم شادى وتشابه ملابس أبطال الفيلم مع تشابه ملابس «الرهبان» فى فيلم ساورا.

وأخيرا عاد كارلوس ساورا إلى بداياته الطفولية فى مدينة «مرسية» التى كانت مدينة طفولته - هذه أيضا كانت مدينة محيى الدين بن عربى فى العهد الأندلسى وإليها ينتسب - فالفيلم الذى يعمل فيه حاليا هو رؤية للعالم من خلال عينىّ طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة ساورا الواقعية، ولكنها ممزوجة بحسه المرهف فى التعامل مع الصورة وتشكيلها، فهو يمثل السينما الإسبانية المختلفة. ■

طلعت شاهين

عن رومانسية الصحراء والرق والجوارى

فى كتابه التاريخى المهم «الشخصية العربية فى السينما العالمية» يتعرض المؤرخ السينمائى أحمد رأفت بهجت بالرصد والتحليل لرؤية الآخر للشخصية العربية، حيث إننا ولا شك أصبحنا مطالبين - على حد تعبير المؤلف - بإعادة النظر فى موقف السينما العالمية من التاريخ العربى والشخصية العربية.

فهذه السينما بدلا من أن تساعد على خلق جو من التفاهم بين العرب والغرب أكدت مع مرور الأيام أنها لم تستطع أن تلتقى بالآمال العربية خاصة والإنسانية عامة، بل زرعت الشك والخوف فى النفوس وأفسدت على الإنسانية، بشكل عام، أملا عزيزًا فى أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الأجناس، وكان عمادها التعصب والتشويه والتزييف والسخرية بشكل لايبرر الاستمرار فى انتهاج رد الفعل السلبى المضطرب.

التاريخ العربى

فى البداية يؤكد المؤلف أنه لابد أن نتوقف أمام المحاولات الغربية لتجسيد شخصية النبى محمد (ص)، فهذه المحاولات تعتبر ذات أهمية قصوى، وعلى أساسها يجب أن يتحدد موقفنا من ظهور الشخصيات الإسلامية على الشاشة.

وفى محاولة منه لتقييم المحاولات والمشاريع الغربية التى ترتبط بظهور الشخصيات الإسلامية، يوضح المؤلف بعض الحقائق الموضوعية التى يستخلصها من تاريخ السينما العالمية:

أولا: كثيرًا ما يسىء العمل الفنى الذى يدور موضوعه حول الرسل والأنبياء إذا أسىء تقديمه فنيًا، أو أرجع مغزاه العام إلى تفسير دون آخر، أو اعتمد على بديهية خلقية غير سليمة، فيفقد العمل الفنى بذلك حيويته وقوته التصويرية وكل ماله من قوة الإقناع، ونجاح بعض الأفلام التى صورت شخصية «المسيح» عليه السلام لا ينبغى أن يحملنا على تبسيط القضية، لأن أغلبية هذه الأفلام استُغلت استغلالا بشعا على يد أعداء المسيحية من السينمائيين اليهود وأصحاب الاتجاهات اللادينية.

ثانيًا: إن الفيلم الدينى ينتمى بالضرورة إلى السينما التاريخية ومن الشروط الضرورية لهذه السينما إقامة علاقات معينة بين الأطراف المسئولة عن عالم السينما وبين النظام العام للسلطة، والإنتاج العالمى سواء فى الشرق أو الغرب يوضح بدرجة كبيرة العلاقة المباشرة بين ما تهدف إليه السلطات الرسمية وما يهدف إليه المنتجون من وراء عمل الأفلام التاريخية عامة، والدينية خاصة.

ثالثًا: وإذا افترضنا أن النية الحسنة قائمة وأن كل العناصر المادية والفنية كانت مهيأة بحيادية لتقديم فيلم عن الرسول أو الشخصيات الإسلامية فستواجهنا الحقيقة التى تؤكد أن تقديم الحقائق الدينية أو التاريخية بشكل غير متحيز من خلال السينما أمرٌ صعب المنال بل صعب الحدوث أيضًا، فكثير من الشخصيات التاريخية فى حدث ما يستغنى عنها تمامًا، أو قد تبرز بشكل مبسط وصغير جدًا كما أن كثيرًا من الأحداث تُختلق ليمكن السير دراميًا

الإشارات والتنبيهات

بالقصة إلى نهاية معقولة، وقد استوعب المخرج مصطفى العقاد هذه الحقائق بعد تقديمه لفيلم «الرسالة» حيث يقول: «فيلم الرسالة كموضوع أعتز به، ولكن المحظورات التى واجهتُها جعلت من الصعب علىّ تكثيف ومتابعة الشخصيات من الناحية الدرامية، حيث كانت الشخصية تقتل فى فترة معينة لتظهر شخصية أخرى بعد ذلك مما أفقد الفيلم التسلسل الدرامى من بدايته إلى نهايته.

الحروب بين العرب والفرنجة

تنبهت القوى اليهودية - كما يبين أحمد رأفت بهجت - فى السينما الأمريكية والأوروبية منذ نشأة السينما، إلى ضرورة تشويه التاريخ الإنسانى فى كل فتراته للحصول على أفكار تساند وتدعم قضاياهم الدينية والسياسية، وامتدادًا لهذه الأهداف ظل الحكم العربى لإسبانيا وجنوب إيطاليا موضوعًا للأكاذيب المناهضة للتاريخ العربى والإسلامى، وموضوعًا للمحاولات التى يبذلها اليهود فى سبيل إظهار العرب بمظهر الغزاة القساة للأراضى والكنائس المسيحية مع تجاهل تام للدور العربى فى ازدهار الثقافة والعلوم والعمارة فى الأندلس، ورغم أن الأفلام اليهودية التى صورت أحداث الحروب الصليبية فى فلسطين وإسبانيا وإيطاليا، كانت تحمل شعورًا يتميز بالعداء والكراهية للإسلام والعرب، فإن بعضها حاول أن يتوارى خلف ادعاء التعاطف مع شخصيات عربية مثل «الناصر صلاح الدين الأيوبى» و «السلطان الكامل» ولكن من المنطق الدينى نفسه الذى انتُهج عند مهاجمة الكاثوليكية من خلال مناصرة شخصيات مثل «الملك الإنجليزى ريتشارد الأول» المعروف بقلب الأسد والفارس الإسبانى رودريجو المعروف باسم «السيد» والكاهن «فرانسيس الأسيزى» الذى كان مناهضًا للحروب الصليبية، وكان فى نزاع دائم مع الكنيسة الكاثوليكية.

التتار والعرب

عندما قدمت السينما العالمية شخصيات الغزاة من التتار (يأتى ذكر التتار والمغول فى المراجع التاريخيَة بمعنى واحد)، كانت تضع دائمًا فى الاعتبار حقيقة تاريخية مهمة، وهى أن التتار وجدوا عند غزو الشرق حلفاءهم الطبيعيين من الصليبيين الذين نالوا من الهزائم على أيدى أبناء الشرق العربى ما جعل سلطانهم على وشك الزوال، ورغم أن انتصار الجبهة العربية المصرية - الشامية فى موقعة عين جالوت أفسد خطط التتار والصليبيين، بل أنقذ أوروبا التى زحفت إليها جحافل التتار بعد ذلك، وجعل أهلها يدركون أن أبناء الشرق العربى قادرون على مواجهة البطش والعدوان، إلا أن الرؤية الغربية كانت دائما ترى فى قادة التتار أبطالا يسعون إلى تمدين شعوبهم من خلال الاطلاع على الكتابات الكلاسيكية واليونانية والرومانية وحثهم على اعتناق المسيحية.. وفى النهاية هم قاهرون لا يرحمون أعداءهم المسلمين فى خوارزم الإسلامية وفى شمال الهند وفى بغداد وفى دمشق.

وكان من الطبيعى أمام هذه الرؤية أن تكون الأفلام المأخوذة من تاريخ قادة التتار أمثال جنكيز خان وهولاكو وتيمورلنك وقوبلاء خان، ملاحم تمجيد للذين عرفوا كأخطر أساتذة شهدهم التاريخ فى مجال التخريب والتدمير، بينما اختفت تماماً الشخصيات الإسلامية التى حاربتهم من أجل تحرير شعوبها من أمثال قطز والملك المنصور والظاهر بيبرس، بل وصل الأمر إلى تجاهل تام لتاريخ الإسلام الآسيوى، ولاسيما تاريخ العصر الذهبى للدولة المغولية بين نهاية القرن الرابع عشر وأواسط القرن السادس عشر، ففى هذه الدولة الممتدة عبر الهند وباكستان وأفغانستان حكم المغول باسم الإسلام، وتركوا آثارهم وحدائقهم وأضرحتهم ومنها تاج محل، وباستثناء الأفلام الهندية والباكستانية التى عالجت بعض ملامح الإمبراطورية المغولية فى بلاد الهند والسند من خلال حياة الحكام المغول الكبار من أمثال بيروهمين واكبر والأمجر لن نجد فى السينما الغربية أى اهتمام بتسجيل الأمجاد والمآثر العظيمة لهؤلاء المغول، رغم أن جدهم الأكبر هو الفاتح جنكيزخان الذى أشادت السينما الغربية بعنفه وقسوته.

مصر من محمد على إلى ثورة يوليو

يؤكد المؤلف أن محمد على كان يجمع بين الطموح وبعد النظر بدرجة لا مثيل لها فى أى حاكم شرقى آخر فى القرن التاسع عشر، وواضح لمن يتتبع تيارات السينما العالمية أن شخصية محمد على بالذات - رغم تميزها - لم تجد صدى لها فى السينما العالمية إلا من خلال الأفلام التى صُورت عن إنشاء قناة السويس والدور الفرنسى فى ذلك، وهو الشىء نفسه الذى حدث لذريته أمثال الخديوى إسماعيل والأمير سعيد، أما الملك فاروق فقد كان موضوعًا لبعض الأفلام التى يأتى فى مقدمتها فيلم «عبد الله الكبير» الذى كان فى واقع الأمر انعكاسًا لسلوكيات هذا الملك الذى طردته الثورة المصرية وأنزلته عن عرشه عام ١٩٥٢.

الإشارات والتنبيهات

وكان التعامل الأول للسينما العالمية مع ثورة ١٩٥٢ من خلال تجسيد شخصية الملك فاروق، وكان فيلم «عبد الله الكبير» ١٩٥٦ الذى مثله وأخرجه وشارك فى إنتاجه اليهودى الروسى الأصل جريجورى راتوف بدور حول حاكم ظالم وفاسد خلع عن عرشه بإرادة الشعب.. وكان الفيلم يعتمد على بعض المشاهد المثيرة التى كانت تلذ للحاكم أن يتسلى بمشاهدتها مع أصدقائه الفاسدين، فقدم المخرج المشاهد ذاتها للجمهور لينعم بدوره لرؤيتها ناسيًا أو متناسيًا الغرض الأساسى الذى من أجله أنتج هذا الفيلم مما دفع الرقابة المصرية إلى اقتطاع ما يقرب من ٢٠ دقيقة من المشاهد الماجنة لتحمى المشاهد العربى من آثارها الضارة، وتدور أحداث الفيلم حول شخصية عبد الله الكبير (جريجورى راتوف) ملك بونداريا الذى نراه يعيش فى مدينة مونت كارلو الفرنسية بعد خلعه من عرشه، وفى إحدى النوادى الليلية يسترجع أحداث الماضى، وكيف كان يعيش فى وطنه حاكمًا فاسدًا، وكان خياله الدافق لا يتوقف أبدًا وهو يسترجع صورة قصوره التى امتلأت بالمجون وحاشية السوء وكيف كان يجمع المال عن طريق الرشوة والقمار والاتجار فى الأسلحة الفاسدة التى كانت سببًا فى هزيمة جيشه، ويتحاشى الفيلم عناصر الصراع التى أدت إلى قيام ثورة يوليو.

أسطورة الشيخ

يؤكد المؤلف فى بداية هذا الفصل أن الصحراء العربية كانت ومازالت فى بسطتها واتساعها تبعث فى نفس الإنسان شتى المشاعر والانفعالات، فهى أحيانًا ترتبط بمعنى الغموض والرهبة والخوف من المجهول وأحيانًا تصبح فى نظر روادها موطنا لأسرار لا تصل إلى مغزاها عقولهم، وإذا كان العرب قد نسجوا حول الصحراء القصائد والأشعار، فإن الغرب قد نسج حول الصحراء مئات القصص التى كانت فى جوهرها توحى بأن حياة الإنسان العربى عندما تتوحد شخصيته مع القفار والأودية تصبح حياة موحشة لا يؤنسها إلا الحلم بامرأة بيضاء!.

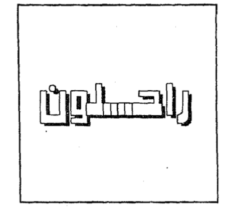
وبعد أن يستعرض المؤلف أبرز الأعمال السينمائية التى تعرضت للإنسان العربى وعلاقته بالفاتنة الأوروبية، يفتح ملف [العربى واليهودى] ورؤية السينما العالمية لعلاقتهما والذى يستخلص من متابعته لهذه العلاقة أن السينما الغربية فى الوقت الذى ركزت فيه على وحشية العرب وتخلفهم الحضارى من خلال رومانسية الصحراء، كان البطل اليهودى عندما يواجه الشخصية العربية يتحلى فى مواقفه بالتماسك الخلقى الذى يفجر فيه ينابيع القوة فى مواجهة المشاكل والأخطار، وهنا كان لابد أن يظهر ومن حوله هالة من الأحاسيس الإنسانية والعلم الغزير، والرغبة الحميمة لمعرفة تاريخ العالم من خلال الآثار اليهودية وأساطير العهد القديم.

المرأة العربية

فى هذا الفصل يخلص المؤلف إلى أن الدارس للسينما العالمية يستطيع أن يكتشف بسهولة أن المرأة العربية كانت ومازالت منبعًا خصبًا لكثير من الموضوعات الناتجة عن علاقتها بالرجل الأوروبى، أو بسقوطها فى براثن التخلف، أو اضطراب أعصابها نتيجة معاناتها فى سبيل البحث عن حريتها الذاتية، والتعليقات الدعائية التى ارتبطت بالمرأة العربية لها اعتبارها لأنها تقدم لنا ملمحًا لطبيعة التعامل مع شخصيتها، وتعد الدعاية التى واكبت ظهور الممثلة الأمريكية تيدا بارا نموذجًا للدعاية المضادة للشخصية العربية، فهذه الممثلة اعتبرها النقاد أولى فاتنات الإغراء فى السينما العالمية، وأول امرأة أظهرت الجاذبية الجنسية علنًا على الشاشة، مع بداية ظهورها أفاضت دور النشر فى هوليوود فى الدعاية لها باعتبارها فتاة عربية الأصل، وأن اسم تيدا Theda، ما هو إلا ترتيب جديد لكلمة «الموت Death»، وأن «بارا Bara» هى نفسها كلمة «عرب Aarb» بعد قلب ترتيب حروفها، وليدعموا زعمهم التقطوا لها كثيرًا من الصور بين أشجار النخيل فبدت فى غاية الشبق، أو واقفة والهياكل العظمية متناثرة عند قدميها.

ويتعرض الكتاب لعدد آخر من الموضوعات المهمة من خلال رؤية السينما العالمية للجو العربى وتوظيفها لحكايات ألف ليلة وليلة والجوارى والرقيق ورؤيتها المعاصرة للعربى والبترول، ومن أهم ما قدمه المؤرخ السينمائى أحمد رأفت بهجت فى كتابه عن «الشخصية العربية فى السينما العالمية» هو هذه الفيلموجرافيا التى ختم بها كتابه التأريخى المهم والتى حصرت قرابة مائة وخمسين فيلما من الأفلام التى تناولت الشخصية العربية بدءًا من عام ١٩١٥ حيث قدمت السينما الأمريكية «بساط الريح»، وانتهاءً بعام ١٩٧٥ حيث قدمت السينما الأمريكية أيضًا فيلم «الرياح والأسد». ■

الإشارات والتنبيهات



سهير القلماوي أستاذة الأساتذة والدراسات النقدية والأدبية

فقد أحمل فى عنقى دين العمر لأستاذة الأساتذة الناقدة الرائدة د. سهير القلماوى، ولا أنسى تشجيعها لى فى أوائل طريقى النقدى وتبنيها قضية كتاب الستينيات التى قدمت عنهم دراسة فأسرعت بإصدارها لى فى عهد توليها هيئة التأليف والنشر فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات والذى كان عهدًا ذهبيًا من عهود التأليف والترجمة والمجلات الثقافية والفنية التى أسست لإصدارها.

وفى ظل هذا الإحساس بالتقدير والاحترام عدت أستعيد دورها فى تأسيس وعقلنة وعلمنة مناهج الدراسات الأدبية وبناء قواعد معاصرة لها أصالتها النقد العربى المعاصر، ونقل وعرض النظريات الأدبية والنقدية من اليونان حتى عصرنا الحديث وريادة دراسة الأدب والفن الشعبى وفتحها هذا الطريق فى مناهج الدراسات الجامعية فأحدثت بذلك ثورة أدبية وفنية تراثية وشعبية مازلنا نحصد ثمارها حتى الآن، وذلك فى رسالتها «ألف ليلة وليلة».

وسنتوقف بالعرض والدرس والمناقشة لبعض كتابات ودراسات وبحوث سهير القلماوى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات لكى ندرك كم كانت هذه الأستاذة امتدادًا حيًا ومستنيرًا وخلاقًا لجهود أستاذها طه حسين فى فهم وإدراك أهمية المنهج النقدى التاريخى والتأثيرى وتحديد محاور العملية النقدية بين الناقد والمؤلف والنص والقيم ومحاولة الإجابة عن القضايا النقدية المثارة حتى الآن عن علاقة الأدب والنقد بالعلم، والأدب بالواقع ومعنى الفن وموقف الكاتب السياسى ووظيفة الأدب وقضايا الشكل والمضمون، وبحث تراثنا النقدى بعين معاصرة.. إلخ.

فى كتابها «النقد الأدبى» تقول بتواضع «لاأعد هذه المحاضرات بحثًا وماهى بعلم، إن هى إلا محاضرات للطلاب»، كما أفهم معنى المحاضرات، أى توضيح لمعالم الطريق وإلقاء الضوء على مافيه من صعاب، إن فى البحوث والرسائل العلمية والتأليف مظانّ العلم نفسه، وما محاضرات الطلاب إلا دليل ومرشد ومنظم ومفسر.

وهى تحدد موضوعها علمًا بأن لديها نصًا ومؤلفًا ومتلقى فن، وحول النص ظروف وملابسات وحول المؤلف ظروف وملابسات وكذلك حول الناقد أو متذوق الفن ظروف وملابسات، وكل هذه الأعلام فى صحراء النقد متشابكة بتراثها تشابكًا تامًا لايمكن الفصل بينها، فالنص لايمكن أن يُفصل عن صاحبه أى مؤلفه والمتذوق لايمكن أن يُفصل عن النص وإلا ماعدّ متذوقًا.

على ضوء هذا التحديد ندرس:

١ـ الناقد.. هل مهمة الناقد أن يحكم على الأثر الأدبى أم أن مهمته تقف عند مجرد الدرس والفهم والتحليل، وهى تبحث هذه المسألة منذ أفلاطون وأرسطو حتى «إيركرسبى، وتن، وبرونتير»، لتحدد الفصل بين عملية تحليل وتركيب النص لكشف الدلالة والمعنى وليس تاريخ الأدب الذى يبحث عن مؤثرات خارجية للنص الأدبى، ثم نناقش .

٢ـ المؤلف فنبين الصلة المهمة بين الميدانين: ميدان المؤلف نفسه وميدان ماحوله من مؤثرات لنرى كيف يمكن أن تتداخل كما تداخلت هذه الميادين مختلط فيها الموضوعات اختلاطًا يصعب فى بعض الأحيان أن نتبين معالمه، ونعود لنحسم الأمر فى تفريق أرسطو منذ أربعة وعشرين قرنًا بين التاريخ والفن، وقد بين الاختلاف الجوهرى بين ميدانيهما، إن التاريخ يعنى بالواقع هو مقيد به، ولكن الفن أكثر فلسفة من التاريخ فهو يعنى بالإنسانية ما يتشامل من خلال هذه المفردات من أحداث التاريخ، إن الفنان يرى فى الحادث التاريخى الحقيقة الإنسانية كلها، وهو يُخضع هذا الواقع كما نعرف ليدل على ماقد فهم هو من هذه الحقيقة لا فى حال نفسية بعينها ولكن فى ظل أحوال كثيرة أيضًا، أما.

٣ ـ النص فمازال النقد الحديث يسير نحو تمجيد النص الأدبى، وحصر الجهود حوله حتى أصبح النص شيئًا شبه مقدس فى عالم النقد يجب أن يستأثر بكل انتباه الناقد ودراساته، كما يجب أن يكون كل شىء لدى الناقد وقرائه على السواء.

وميدان دراسة النص ينقسم إلى قسمين طبيعين يتلاقيان آخر الأمر ومنهما تخرج الحقيقة الكبرى فى النقد وهى النص نفسه، أما القسم الأول فهو الأداة التى يستعملها الفن الأدبى وخصائصها والثانى الصور أو الأشكال التى خرجت عليها الروائع الأدبية من شعر وإلى وقصص ومسرح وهكذا.

وأخيراً تناقش قضية القيم والميزان هل هو جودة النص بمعنى إحكامه الفنى والجمالى وتحقيقه اللذة عند المتلقى، أم هو الموقف الأخلاقى أم هو الكشف عن

الإشارات والتنبيهات

جوهر وحقيقة الواقع وتجاوزه إلى الأرقى والسيطرة على قوانين الضرورة الاجتماعية، وكعادتها تستعرض القضية منذ «أرسطو حتى «إليوت»، وتتفق معه أنه لابد للنقد من أن يضع لنا الموازين ويصحح لنا الأحكام، ولابد له كل مائة عام أو نحوها من أن يراجع هذه الأحكام، القديمة ليصوغها فى ضوء التغيرات التى طرأت على الانسانية صياغات جديدة أو يعدلها تعديلا شاملا إذا لزم الأمر.

أما كتابها «فى الأدب»:

١ـ المحاكاة فهو مشروع طموح كانت تعد له لمناقشة قضايا ماهية الفن وعلاقته بالفلسفة والاجتماع والاقتصاد والعلم بل تعالج موضوع المحاكاة بالذات وعلاقتها المعقدة بماهية الفن وكانت تود أن تلحقه بدراسة عن أداة الأدب ووظيفته بحيث تكتمل الصورة من الماهية والأداة والوظيفة على نحوه من الاتحاد ولكن مشاغل الجامعة ثم تولى مسئولية هيئة التأليف والنشر منعتها من تحقيق طموحها.

لقد كان أفلاطون أول من استعمل كلمة المحاكاة فى الفن ليريد بها شيئًا محدودًا فاستعصى عليه اللفظ بحدة استعماله، مما دعى بعض النقاد تفسير ظاهر التناقض فى نظرية المحاكاة عند أفلاطون على هذا الأساس، أساس جدة استعمال اللفظ وعدم تحديد معناه نتيجة لذلك، ولقد قامت نظرية المحاكاة عند «أفلاطون، على نظرية المثل وهى بداية الفكر النقدى المثالى وأساس نظرية الفن للفن، أما نظرية المحاكاة عند «أرسطو، كما أوردها فى كتابه «فن الشعر، فهى كشف عن الحقيقة وتمثيل للجوهر والحقيقة لا الصورة، وما الصورة الخارجية إلا وسيلة من وسائل الاستشفاف، أو هى فى مصطلح النقد الحديث أداة من أدوات إخراج الفن كالكلمات والألوان والأنغام وماحياة الناس إلا مادة الفن وماحركاتهم إلا مجرد الوحى لا الفن نفسه، ينقى الشاعر منها مايريد ويستخلصه ولايمثل الكل دون حساب.

والمحاكاة عند أرسطو ليست نقل الواقع المحدد، بل رؤيته فى الإمكان لا محدود وفى صيرورته، وهى الأساس للمذهب الكلاسيكى وأساس مفهوم الواقعية.

وأخيرًا نتوقف عند دراستها الرائدة فى الأدب الشعبى «ألف ليلة وليلة، والتى نالت عنها درجة الدكتوراه، ونكتفى بكلمات، «طه حسين، عنها، لم تجىء رسالتها منفرة من ألف ليلة وليلة و لاصارفة عنها، وإنما جاءت مشوقة إليها مرغبّة فيها، لأنها أظهرت ما فيها من كنوز لاتُقدر، وأظهرتها بحيث تشوقك إلى تلمسها بنفسك فى مصادرها، فتقرأ ألف ليلة وليلة فى أوقات الجد والفراغ جميعًا إنها كتاب من كتب الأدب يقرأ فى يسر ويجد القارئ فيه متاعًا للعقل. والذوق جميعًا، ثم تأتى البراعة فى هذه الرسالة من أنها بعد هذا كله دليل دقيق للذين يريدون أن يقرأوا ألف ليلة وليلة قراءة تعتمد على الروية والتفكير، فهى قد ألفت لشتاته وجمعت متفرقة ولاءمت بين أحاديثه المتنافرة المتناثرة، ..

ولقد عدت لعديد من الدراسات والمقالات التى نشرتها سهير القلماوى فى مجلات «الكاتب المصرى، و«الثقافة، و«الهلال، فوجدت يقظة علمية لأحدث قضايا النقد النظرى والتطبيقى وفنون الأدب، وهنا نحتاج دراسات موسعة لإثبات أصالة وخطورة الدور الرائد الذى قامت به هذه الأستاذة الجادة المهيبة ولكن ضيق المجال لايسعفنا.

رحمها الله وحفظ لها حب تلامذتها فى مرحلة الشيخوخة المرهقة التى يعيشها الأدب. ■

عبد الرحمن أبو عوف

سعد الله ونوس
وأحزان المسرح العربى

قا والمجلة ماثلة للطبع، فُجعلنا بخبر وفاة الكاتب المسرحى العربى الكبير «سعد الله ونوس، بعد صراع مع المرض دام خمسة أعوام، واجه فيها الكاتب الموت والمرض مواجهة مشرفة، إذ تحدى المرض بالكتابة وتحدى نفسه التى أصابها اليأس من تردى الوضع العربى، فأقعدها عن الكتابة المسرحية ثلاثة عشر عاما، تحدى نفسه نعم، حين داهمه المرض، فأنتج خلال مرضه أجمل أعماله المسرحية.

بدأ «سعد الله ونوس، الكتابة للمسرح فى أوائل الستينيات منحازا للمسرح الذهنى المعنى بالأفكار وموقعها أكثر من اهتمامه بالمشاهد المسرحية ونموها، ثم تحول إلى المسرح التعليمى الذى تطور عنده بعد سفره الى فرنسا والتقائه بمختلف التيارات الإبداعية للمسرح الفرنسى والأوروبى، منحازًا فى سياق تطوره إلى المسرح الألمانى الطبيعى وخاصة المسرح البريختى الملحمى الذى اعتمده «ونوس، وأفاد تثيراً من الحلول التى قدمها للمسرح مثل كسر الإيهام، والحكاية داخل الحكاية، وتقنية «اللعب، بالانفتاح على المتفرج ودفعه للاشتراك فى العمل المسرحى.

على مستوى ثانٍ ظل سعد الله ونوس عبر مسرحياته التالية منشغلا بجزئية أثيرة لديه، وهى طبيعة السلطة وعلاقتها بالمثقفين، فى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، فى «مغامرة برأس المملوك جابر، فى «الملك هو الملك، فى طقوس الإشارات والتحولات، وفى «منمنمات تاريخية،، فهذه الجزئية

الإشارات والتنبيهات

ـ ماهية السلطة وتحولاتها ـ كانت شاغله الأساسى الذى تجلى واضحًا وصريحًا فى مسرحيته المهمة « الملك هو الملك »، حيث رموز السلطة من تاج وصولجان وعرش هى فى ذاتها منظومة من القيم تتحرك بغض النظر عمن يدخلها سواءً أكان ملكًا حقًا أو واحدا من عامة الشعب البسطاء، وهى الجزئية التى عولجت فى هذه المسرحية بكثافة ووضوح ومقدرة مسرحية عالية.

اعتمد سعد الله ونوس ـ شأنه شأن كتابنا المسرحيين الكبار ـ جزئية البحث عن مسرح عربى، فالصيحة التى أطلقها يوسف إدريس وتلقفها منه بعد ذلك عدد من الكتاب المصريين والعرب وجدت صدىً واسعاً عند سعد الله ونوس، فعكف على التراث العربى مستخلصاً تيمات من التراث الشفاهى أو التراث المدون وخاصة ألف ليلة وليلة، عاملا على تطويرها وإلباسها ثوبًا مسرحيًا يفيد من أشكال وتقنيات المسرح الأوروبى وخاصة «البريختى»، فقدم للمسرح العربى إسهاماً مهماً، استطاع من خلاله أن يصوغ همومنا العربية الملحة فى شكل مسرحى عربىٍّ يقف جنباً إلى جنب مع المسرح العالمى التحررى.

وداعًا سعد الله ونوس، لا ليس وداعًا فأنت باق بيننا بعملك وفكرك ونضالك الفنى. ■

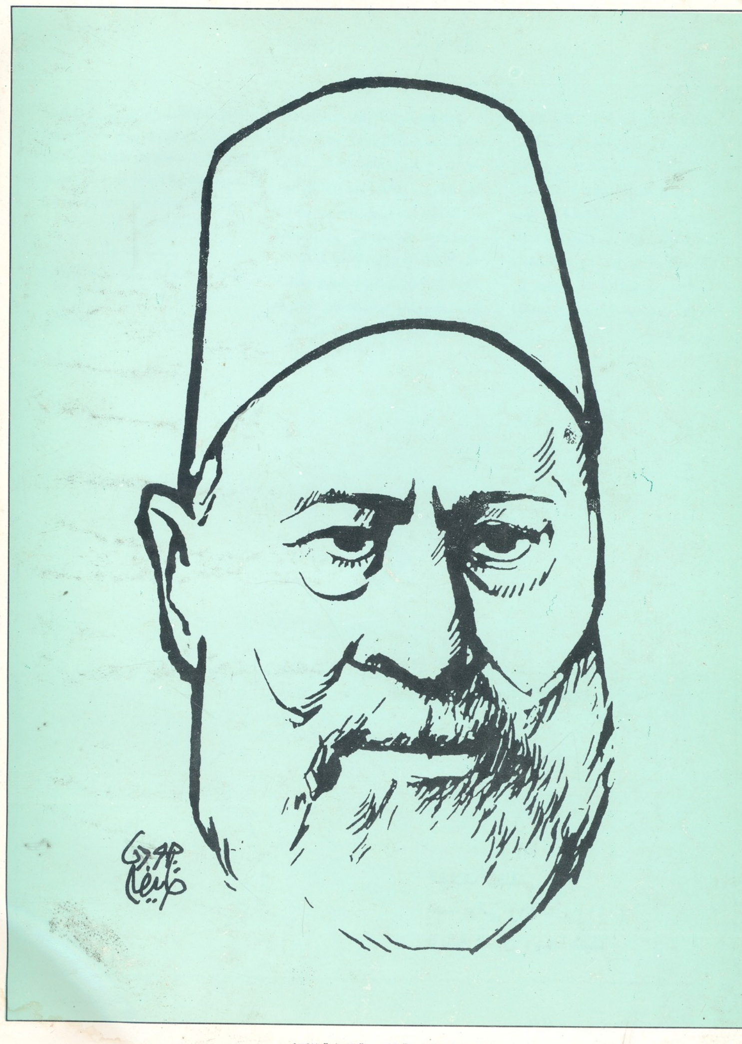
كريم عبد السلام



الغلاف الخلفى

احمد عرابى (١٨٤١ ـ ١٩١١)

بريشة الفنان : جودة خليفة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب